



UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E  
LINGUISTICA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUE E  
LETTERATURE MODERNE EUROAMERICANE

**TESI DI LAUREA**

*Little Dorrit* di Dickens e *The Great Fire of London* di Ackroyd:  
modelli, risonanze e transtestualità

Candidato:

Sara Podda

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Laura Giovannelli

ANNO ACCADEMICO 2013-2014



# Indice

## CAPITOLO 1

### Charles Dickens: dal teatro alla letteratura

- 1.1. La realtà come *performance*..... p. 3
- 1.2. Dickens e l'arte performativa..... p. 12
- 1.3. Aspetti performativi e narrativi..... p. 21
- 1.4. Alcuni modelli letterari di Dickens: analogie e differenze ..... p. 26

## CAPITOLO 2

### Le *Public Readings* e *Little Dorrit*

- 2.1. Le *Victorian Public Readings* ..... p. 33
- 2.2 Dickens interprete delle proprie opere ..... p. 39
- 2.3. *Little Dorrit*: le tematiche sociali ..... p. 42
- 2.4. Le diramazioni del tema della prigione..... p. 55

## CAPITOLO 3

### Peter Ackroyd

- 3.1. Formazione e prospettive ..... p. 67
- 3.2. I tratti postmoderni dell'autore..... p. 74

## CAPITOLO 4

### *The Great Fire of London*

4.1. Considerazioni preliminari sul rapporto tra “filmico” e “cinematico” .....	p. 87
4.2. I personaggi ackroydiani come <i>alter ego</i> di quelli dickensiani .....	p. 98
4.3. La caratterizzazione e il “gioco delle parti” .....	p. 109
4.4. Il substrato simbolico e i motivi ackroydiani .....	p. 116
4.5. Convergenze e divaricazioni .....	p. 120
4.6. <i>The Mystery of Charles Dickens</i> .....	p. 123

CONCLUSIONI .....	p. 129
-------------------	--------

BIBLIOGRAFIA .....	p. 137
--------------------	--------

## CAPITOLO 1

### Charles Dickens: dal teatro alla letteratura

#### 1.1. La realtà come *performance*

Alcuni scrittori britannici, tra cui William Harrison Ainsworth e Wilkie Collins, nel corso del XIX secolo focalizzarono i loro studi sulla relazione tra dramma e *fiction*.<sup>1</sup> Molti di loro, in particolare, si dedicarono a ricercare tale connessione nelle opere di Dickens. In epoca più recente, Edwin Eigner, ad esempio, ha dichiarato che la pantomima è “the essential pattern of Dickens’s comedy, the basis for his psychological insights and his social vision, as well as the modus operandi of his aesthetic”.<sup>2</sup> È necessario, a tal proposito, sottolineare che l’esperienza teatrale ha fatto parte della vita di questo autore fin dalla tenera età.

Il padre di Charles, John Dickens, lavorava presso il *navy pay-office*, mestiere che lo portava a spostarsi spesso da una città portuale all’altra, seguito dalla famiglia. Tra i quattro e i cinque anni, il piccolo Dickens andò a vivere nella località di Chatham Dockyard, dove trascorse l’infanzia fino all’età di nove anni. Durante questo periodo venne istruito dalla madre, che gli insegnò i primi rudimenti della lingua inglese e del latino; si avvicinò inoltre alla letteratura, leggendo i libri presenti nella casa del padre, tra cui le opere di Fielding, Smollett, Defoe e Cervantes. John Forster, con il quale Dickens strinse amicizia in età adulta, scrisse una delle prime biografie su di lui e in quella sede, grazie alle testimonianze dirette del biografato, fu in grado di fornire alcuni dettagli dell’infanzia dell’artista:

The queer small boy was indeed his very self. He was a very little and a very sickly boy. He was subject to attacks of violent spasms which disabled him for any attractive exertion. He was never a good little cricket-player; he was never a first rate hand at marbles, or peg-top, or prisoner’s base; but he had great pleasure in watching the other boys, officers’ sons for the most part, at these games, reading while they played; and he had always the belief that this early sickness had brought

---

<sup>1</sup> Tale rapporto è stato analizzato in “Preface to *Rookwood*” (1834) di Ainsworth e “Letter of Dedication” in *Basil: A Story of Modern Life* (1852) di Collins.

<sup>2</sup> Cfr. Edwin M. Eigner, *The Dickens Pantomime*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2001, p. 8.

to himself one estimable advantage, in the circumstances of his weak health having strongly inclined him to reading.<sup>3</sup>

I ricordi riguardanti la sua infanzia, che divennero parte del materiale dell'opera di Forster, ci proiettano nella mente del Charles bambino, piena di immaginazione, con la quale egli intensificava le impressioni di tutto ciò che vedeva. Dietro questa tendenza all'iperbole, era già possibile intravedere la potenzialità drammatica che avrebbe caratterizzato le sue opere letterarie. Forster lo paragona al genio della lampada di Aladino, capace di trasformare qualsiasi oggetto in qualcosa di straordinario.

A Chatham, Dickens fece le sue prime esperienze di attore dilettante: il padre lo portava spesso nei locali della città dove egli si esibiva in brani tratti da opere del celebre attore comico Charles Mathews o in alcune canzoni popolari. Nel 1823 i Dickens si trasferirono nuovamente, stabilendosi questa volta a Londra, nel quartiere di Camden Town; sebbene Charles fosse rimasto deluso e amareggiato per aver abbandonato il luogo in cui era vissuto felicemente, le passioni che aveva coltivato fino a quel momento non si spensero; al contrario, esse presero forma in maniera più consistente. All'età di dodici anni, a causa delle loro difficili condizioni finanziarie, i genitori lo mandarono a lavorare presso una fabbrica di lucido da scarpe il cui proprietario era un amico del padre. Fu proprio nel momento in cui Dickens vide svanire per sempre i sogni di gloria e successo che avevano animato la sua infanzia, che maturò l'idea di diventare attore: nello specifico, un attore comico, in quanto, a suo avviso, la risata era il miglior modo per esorcizzare il dolore, nel suo caso generato dal precoce e improvviso distacco dal periodo di un'infanzia edenica. A partire dal 1827, lavorò come assistente presso l'ufficio legale di Ellis and Blackmore, periodo durante il quale ebbe la possibilità di frequentare i piccoli teatri di Londra. Questa esperienza gli diede l'opportunità di sviluppare le sue abilità mimiche attraverso l'osservazione e lo studio attento delle tecniche di attori professionisti. Uno di questi diventò un modello per lui: il già citato Charles Mathews, di cui Dickens conosceva l'opera più celebre, *Home*, e di cui ammirava la tecnica della *impersonation*, che vedremo più nel dettaglio nei prossimi paragrafi.

---

<sup>3</sup> Cfr. John Forster, *The Life of Charles Dickens*, 2 Vols., Vol. I, J. M. Dent & Sons Ltd, London 1927, p. 6.

La carriera teatrale di Dickens iniziò sui palcoscenici amatoriali, allorché egli si unì a piccole compagnie che allestivano spettacoli, mettendo in scena opere di autori più o meno celebri, a scopo benefico. Solo per fare alcuni esempi, partecipò alla rappresentazione di *Every Man in His Humour*, commedia satirica di Ben Jonson (1598), in cui ricoprì il ruolo di Captain Bobadil. Essa ebbe un grande successo, non solo nella capitale, e venne infatti riproposta diverse volte anche nel resto delle province inglesi. Ma la rappresentazione forse più celebre alla quale Dickens prese parte fu *Not So Bad As We Seem*, scritta da Edward Bulwer-Lytton e messa in scena per la prima volta nel 1851 con lo scopo di raccogliere fondi destinati a risollevarne artisti impoveriti. La grande risonanza derivò principalmente dalla presenza alla *soirée* dei monarchi, la regina Victoria accompagnata dal Principe Albert, e in tale occasione venne affittata la residenza di un ricco duca inglese. Dickens lavorò alla produzione dell'opera e vi ricoprì poi il ruolo di Lord Wilmot.

Queste prime esperienze teatrali, se da una parte non gli garantirono una carriera di attore professionista, furono tuttavia utili per la maturazione della sua visione artistica. Innanzitutto gli permisero di entrare in contatto con il mondo delle compagnie teatrali e di mettere a frutto, attraverso i ruoli in cui si calava, le proprie abilità interpretative. Sebbene lavorasse perlopiù all'interno di piccole compagnie, spesso poco note, le sue *performance* vennero riconosciute e acclamate dai critici, che le definirono “superiori allo standard”, e vennero in generale apprezzate dal pubblico al pari di quelle degli attori più celebri.

Un altro vantaggio che derivò dalla sua partecipazione attiva alle rappresentazioni delle commedie, dove interpretò una grande varietà di ruoli, fu l'approfondire le conoscenze dei meccanismi della *comedy*, dalla quale venne influenzato, per alcuni aspetti, nel corso della sua futura carriera letteraria. Tuttavia, la cosa più importante resta il fatto che, grazie all'esperienza teatrale, egli apprese nuove maniere di presentare un'opera, risolto che sviluppò nelle *Public Readings*, in cui in primo piano non vi era la trama; il vero protagonista della scena era il singolo attore e la sua *performance*.

I paragrafi che seguono hanno lo scopo di rilevare le implicazioni più o meno consistenti legate a un rapporto profondo e radicato istituito dall'autore con

l'arte performativa. L'attenzione sarà focalizzata su due concetti chiave: drammatizzazione e *impersonation*, incarnati sia dal Dickens uomo che dal Dickens artista. Il binomio intende cogliere le due palpabili sfaccettature di Charles Dickens: l'uomo e la sua vita privata da una parte, e l'autore, conosciuto per le sue opere e le sue interpretazioni, dall'altra. Esse sono strettamente connesse tra loro: infatti, come vedremo, alcune abilità del Dickens artista derivavano da un talento intrinseco alla sua natura; inoltre, i temi affrontati nelle sue opere devono molto alle sue esperienze personali.

La connessione tra arte e vita diventa ancora più evidente se si riflette sulla concezione che l'autore stesso aveva dell'esistenza come un grande "palcoscenico". A tal riguardo, vorrei accennare a un'opera giovanile che esula dal contesto dei romanzi veri e propri, ovvero *Memoirs of Joseph Grimaldi*, cui Dickens iniziò a lavorare nell'ottobre 1837. A partire dalla sua pubblicazione, nel 1838, alcuni scrittori hanno mosso diverse critiche all'opera: l'autore inglese contemporaneo Peter Ackroyd, ad esempio, l'ha definita dimessamente "something Dickens wrote just 'to fill up the empty days' between novels",<sup>4</sup> mentre il critico teatrale inglese Richard Findlater (1921-1985) lamenta il "fallimento" delle *Memoirs* nel mettere in luce il genio teatrale di Grimaldi.<sup>5</sup> Tuttavia, ritengo che essa sia importante in quanto sviluppa, attraverso una rivisitazione dell'autobiografia di Grimaldi curata da "Boz" (pseudonimo di Dickens), l'idea di un rapporto stretto tra teatro e vita. L'opera, in due volumi, ricostruisce la vita e le esperienze di uno dei più celebri *clown* di Londra ai tempi dell'autore, ovvero Joseph Grimaldi (1778-1837), la cui fama derivava da più fattori: primo fra tutti, l'associazione della figura del *clown* con il *fool* delle opere di Shakespeare. Grimaldi, inoltre, fu considerato dallo scrittore e attore Charles Dibdin (1745-1814), suo collaboratore, il fondatore di una *New School for Clowns*, in quanto rinnovò il trucco, i costumi e le tecniche della messa in scena.<sup>6</sup>

L'anno prima della sua pubblicazione, Dickens aveva scritto un *essay* dal titolo *The Pantomime of Life*. Uscito per la prima volta nel marzo 1837 sul

---

<sup>4</sup> Peter Ackroyd, *Dickens*, Minerva, London 1991, p. 254.

<sup>5</sup> Cfr. Richard Findlater, *Joe Grimaldi; His Life and Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1978, pp. 89-90.

<sup>6</sup> Cfr. Charles Dibdin, *Professional and Literary Memoirs of Charles Dibdin the Younger*, ed. by George Speaight, Society for Theatre Research, London 1956, pp. 47-48.



*Bentley's Miscellany*, con il titolo *Stray Chapters by Boz*, venne considerato “as a sort of artistic manifesto by Dickens justifying the essential theatricality of his art”,<sup>7</sup> in cui egli esprimeva la sua concezione relativa al rapporto realtà-pantomima. Nel paragrafo introduttivo, essa è più che mai chiara: l'autore infatti si sofferma sulla duplice natura della pantomima, come forma di intrattenimento e *mirror of life*, mettendo in evidenza la “close resemblance which the clowns of the stage bear to those of everyday life”<sup>8</sup> e la natura “teatrale” della vita. In questo senso, le *Memoirs* acquistano maggior rilievo se analizzate in relazione all'*essay* e alle premesse teoriche lì delineate. La tecnica descrittiva utilizzata da Dickens in *The Pantomime of Life*, che prevede l'alternanza di scene *on-stage* e *off-stage*, è finalizzata a individuare la presenza nella vita reale di una “controparte” dei personaggi interpretati sul palco. In tal modo, la figura “avara e corrotta” di *Pantaloon*<sup>9</sup> può essere ad esempio identificata in un vecchio signore che esce dal Café d'Europe dell'Haymarket, dove ha appena finito di cenare a spese di un giovane, che riesce ad ingannare recitando la parte del gentiluomo.<sup>10</sup> In generale, la visione di Dickens implica che i suoi lettori riconoscano figure comico-satiriche tratte dalla loro vita quotidiana. In altri termini, nella realtà in cui viviamo sarebbe possibile imbattersi in incarnazioni di quelle stesse figure, Arlecchino, Pantalone e Colombina, che troviamo rappresentate nella Commedia dell'Arte. Nel contesto di questo rapporto pantomima-realtà, tuttavia, Dickens evidenzia l'importanza del Clown, che si distingue dalle altre “maschere” in quanto più complesso di un semplice bersaglio di derisione; il *clown* dickensiano è artefice del proprio destino e caratterizzato da un'astuzia che lo accosta alla figura dello *zanni*, sul modello del quale, come vedremo, verranno delineati tutti i *villain* dello scrittore.<sup>11</sup> Nella pantomima dickensiana, il Clown è l'orditore di inganni, attraverso i quali egli crea “the great fun of things”.<sup>12</sup> Ad esempio, l'Honourable Captain Fitz-Whisker

<sup>7</sup> Cfr. Micheal Slater, *Charles Dickens*, Yale University Press, New Haven and London 2009, p. 96.

<sup>8</sup> Cfr. Charles, Dickens, *The Pantomime of Life* in *Dickens' Journalism: Sketches by Boz and Other Early Papers 1833-1839*, ed. by Micheal Slater, Weidenfeld and Nicolson History, London 1996, pp. 500-507, p. 502.

<sup>9</sup> *Pantaloon* (Pantalone) è una maschera veneziana che rappresenta nella Commedia dell'Arte un mercante avaro e corrotto.

<sup>10</sup> Cfr. *Charles Dickens, The Pantomime of Life* in *Dickens' Journalism*, cit., p. 502.

<sup>11</sup> Lo *zanni*, nella Commedia dell'Arte, rappresenta la figura del servo furbo e imbrogliatore.

<sup>12</sup> Cfr. *Charles Dickens, The Pantomime of Life* in *Dickens' Journalism*, cit., p. 503.

Fiercy, degli *Sketches by Boz*, è rappresentato come una figura clownesca, in quanto la sua reputazione di capitano valoroso e fiero può essere mantenuta solo attraverso la *performance*, “impersonando” cioè le caratteristiche che il pubblico si aspetta dal suo personaggio, mentre cammina per le strade con un’aria di superiorità. Tuttavia, alla fine, subirà la stessa sorte degli altri *villain*: scoperto il suo inganno, verrà arrestato.

Le *Memoirs* si inseriscono in questo quadro epistemico, non tanto descrivendo le *performance* dell’attore, quanto mostrando come l’elemento teatrale contaminò la vita reale, tramite i cosiddetti *off-stage* dell’attore stesso e i circuiti comunicativi propri della pantomima, evento popolare nel quale il pubblico veniva coinvolto in modo attivo:

Dickens integrates the principal figure of the pantomime Clown into the *Memoirs*, and uses both text and illustration to demonstrate the theatrical quality of life through the persistent presence of a demanding pantomime audience.<sup>13</sup>

Nel ricomporre la biografia del *clown*, infatti, Dickens si soffermò su un aspetto che, come vedremo più avanti, diventò cruciale nelle sue successive *performance*: la complicità del pubblico nell’atto performativo, sia a teatro, sia nella narrativa. Lo spettatore avrebbe collaborato esprimendo in maniera esplicita il suo apprezzamento nei confronti del “crimine”<sup>14</sup> compiuto dal *performer*. Infatti, Dickens afferma nel suo *essay*: “the more extensive the swindling is, and the more barefaced the impudence of the swindler, then the greater the rapture and ecstasy of the audience”.<sup>15</sup> Tuttavia, se da una parte l’inclinazione del pubblico a credere nella *performance* dell’attore costituisce un atto volontario di *suspension of disbelief* all’interno del contesto teatrale, senza alcuna conseguenza tangibile all’esterno, dall’altra, la confusione tra *off-stage* e *on-stage* in situazioni reali renderebbe vulnerabili le persone agli inganni del *villain*.

La figura del *clown*, che nelle *Memoirs* compare in connessione con l’incontro di Grimaldi con il *villain* Mackintosh, è la stessa che troviamo negli

---

<sup>13</sup> Cfr. Jonathan Buckmaster, “We are all Actors in the Pantomime of Life: Charles Dickens and the Memoirs of Joseph Grimaldi” in *Victorian Network*, Vol 3, No 2, Winter 2011, University of London, p. 8, [versione online] <http://www.victoriannetwork.org/index.php/vn/article/view/24>.

<sup>14</sup> Nel testo originale Buckmaster utilizza il sostantivo *crime* in riferimento all’illusionismo dell’attore, al quale tuttavia il pubblico contribuisce mettendo in atto una sospensione dell’incredulità.

<sup>15</sup> Cfr. Charles Dickens, *The Pantomime of Life* in *Dickens’ Journalism*, cit., p. 503.

*Sketches by Boz*, incarnata in personaggi come Horatio, Sparkins, Theodosius Butler e Captain Waters, i quali farebbero leva sulle loro abilità performative per “ingannare”<sup>16</sup> il pubblico. Nelle *Memoirs*, Grimaldi è spettatore delle *performance* di Mackintosh, nonché vittima dei suoi inganni. Quest’ultimo pare inoltre trasmigrare come personaggio romanzesco in *Pickwick Papers*, composto nello stesso anno, nei panni di Alfred Jingle,<sup>17</sup> che senza dubbio mostra più di tutti gli altri protagonisti una certa familiarità con l’elemento teatrale. In tutti questi casi, Dickens mette in rilievo la relazione che intercorre tra l’attore della pantomima e il suo pubblico, *trait d’union* che prevede due forme differenti di *assumption*: “the assumption of a role by the actor and the assumptions made by the audience about that actor”.<sup>18</sup>

Il primo tipo di *assumption*, connesso all’esercizio dell’attore, sarà approfondito nel paragrafo successivo riguardante l’arte performativa. Per quanto concerne invece il secondo tipo di *assumption*, esso si riferisce all’orizzonte di aspettative che gli spettatori si creano ancor prima di conoscere l’attore. Ad esempio, nelle *Memoirs* il nome di Mackintosh è dapprima associato a quello di un proprietario terriero, mentre più avanti ci si renderà conto che il cognome scritto sulla porta della sua abitazione è in realtà quello della madre. Mentre l’amico di Grimaldi, Jack Bologna, mostra disappunto di fronte alla rivelazione, Grimaldi esprime il proprio divertimento, fornendoci una chiave di lettura dell’incidente come “a piece of pantomime knockabout, a comical dig at the socially precious Bologna”.<sup>19</sup> La pantomima di Mackintosh, dunque, addita l’inconsistenza dei valori di Bologna e, in generale, di tutta la società londinese, in relazione a posizione o ricchezze, che sono in realtà frutto di una farsa. Un episodio analogo ricorre in *Pickwick Papers* allorché Jingle consiglia a Tupman di non rivelare il loro nome quando giungono al ballo di Rochester, bensì di presentarsi come “gentlemen from London – distinguished foreigners”.<sup>20</sup> Le finzioni di Mackintosh e Jingle rivelano, sebbene in chiave clownesca,

<sup>16</sup> Traduzione del verbo inglese *to dupe*, utilizzato da Buckmaster.

<sup>17</sup> Nel romanzo *Pickwick Papers*, Alfred Jingle è un truffatore che nota Mr Pickwick e i suoi amici durante il loro viaggio e cerca in tutti i modi di ingannarli. Alla fine verrà rinchiuso nel Marshalsea.

<sup>18</sup> Cfr. Jonathan Buckmaster, *op. cit.*, p. 12.

<sup>19</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>20</sup> Cfr. Charles Dickens, *The Pickwick Papers*, Penguin, London 2003, pp. 33-34.

l'atteggiamento di una società la quale, continuamente preoccupata della propria posizione sociale e del giudizio altrui, tenta di elevare il proprio *status* facendo credere di essere ciò che non è.

L'autocoscienza giocosa della finzione emerge chiaramente nelle *Memoirs* in un passo in cui si registra la reazione di Mackintosh alle osservazioni dei suoi ospiti, i quali, invitati nella "sua" proprietà per una battuta caccia, rimangono delusi dall'assenza di fagiani. Egli, mostrando loro dei piccioni, afferma con *nonchalance*: "I invited you down here to shoot birds – and pigeons are birds: and there are the pigeons; – shoot away, if you like. I have performed my part of the agreement".<sup>21</sup> L'ultima frase, in particolare, se relazionata all'asse esterno, sembra far riferimento alla complicità tra attore e pubblico, un tacito accordo in cui il primo si impegna a recitare la sua parte e il secondo a sospendere l'incredulità durante la *performance* e lasciarsi "ingannare" da ciò che l'attore gli fa credere. In altri termini, l'espressione di Mackintosh rivela la sua natura metacomunicativa e fa pensare ai due tipi di *assumption* a cui abbiamo accennato. Tale idea è resa ancora più esplicita in una affermazione di Mackintosh: "I never let my London friends know who or what I am [...] I just lead them to guess I'm a great man, and there I leave 'em'".<sup>22</sup> A dimostrazione di questo duplice rapporto tra chi "inganna" e chi si "lascia ingannare", vi è anche l'episodio del viaggio in corriera in *Pickwick Papers*, durante il quale Mr Pickwick e i suoi amici ascoltano con ammirazione le avventure di Jingle, prendendo addirittura nota nei loro taccuini dei suoi falsi racconti.

I due personaggi-attori, Mackintosh e Mr Jingle, mostrano inoltre la medesima reazione quando, nel momento in cui i loro inganni vengono scoperti, non si scompongono e liquidano il tutto definendolo semplicemente a *little trick*;<sup>23</sup> essi appaiono addirittura divertiti dall'ingenuità delle loro vittime, suscitando in tal modo la loro indignazione. Mackintosh, ad esempio, non riesce a contenere la propria ilarità neppure quanto viene arrestato come impostore: "a slight tremor in his voice which, despite his serious situation, arose from an

---

<sup>21</sup> Cfr. Charles Dickens, *The Memoirs of Joseph Grimaldi*, 2 Vols., Vol. I, Richard Bentley, London 1846, p. 191.

<sup>22</sup> Cfr. *Ivi*, p. 189.

<sup>23</sup> Cfr. *Ivi*, p. 13.

incipient tendency to laughter”.<sup>24</sup> L’atto di Jingle è ancora più eclatante: egli, infatti, sventola un fazzoletto bianco dal finestrino della corriera mentre scappa dai suoi inseguitori furiosi. Questo risultato può ricondursi a ciò che Dickens definisce “the best of the joke” nel suo *essay*: Grimaldi e Pickwick mostrano rabbia nei confronti di quegli stessi ingannatori per i quali, all’inizio, provavano un sentimento di ammirazione e rispetto, e ora si avventano su di loro. Grimaldi, colto da una rabbia feroce, afferra Mackintosh per la gola, mentre Pickwick serra i pugni in segno di indignazione e infine lancia un calamaio contro Jingle.

Mettendo in relazione l’autobiografia di Grimaldi e il romanzo di Dickens, in virtù della concezione dickensiana della natura teatrale della vita, è possibile evidenziare un altro aspetto: Grimaldi può vedersi come la controparte “reale” del personaggio letterario Samuel Pickwick, un modello di ingenua benevolenza. È possibile, infatti, riscontrare alcune analogie tra i due i protagonisti: la disponibilità ad aiutare i “criminali” in difficoltà e una *naïvety* che conferisce loro autenticità.

Se da una parte Dickens rappresenta Grimaldi come l’equivalente reale di Samuel Pickwick, dall’altra si sofferma su alcune delle sue *off-stage performance*, suggerendo l’impossibilità di individuare una netta distinzione tra dimensione *on-stage* e *off-stage*, finzione e realtà. È significativo un episodio dell’infanzia di Joseph, in cui il padre lo prepara per la sua “prima apparizione in pubblico” a casa del nonno; alla fine dei preparativi quest’ultimo afferma: “Dere now, you are a gentleman”;<sup>25</sup> in virtù di questi primi *role-playing*, Grimaldi avrebbe maturato l’idea che la *performance* possa trasformarsi in una strategia utile a osservare con occhio critico una società che cerca di imporre un ruolo prestabilito agli individui. È la stessa strategia, in fondo, che utilizzano con un fine opportunistico i personaggi degli *sketches*, e più avanti Jingle, i quali modellano una identità “teatrale” per “migliorare” il loro *status* all’interno di una società in cui conterebbero solo le apparenze.

La duplice natura di Grimaldi, attore-uomo, è tuttavia riconciliabile in un *unicum* se si considera un aspetto fondamentale riguardante le sue *performance*; esso è paragonabile alle componenti di *mimicry* e *impersonation* postulate

---

<sup>24</sup> Cfr. *Ivi*, p. 5.

<sup>25</sup> Cfr. *Ivi*, p. 24.

Dickens, e che sono alla base dell'idea di un rapporto stretto tra teatro e vita: Grimaldi non veste semplicemente i panni del personaggio in cui si cala, mimandone i gesti, ma mostra empatia nei confronti delle sue emozioni, "prova" le sue stesse sofferenze.

In sintesi, la visione della vita e della realtà come un grande teatro tragicomico è al centro dell'arte compositiva e rappresentativa di Dickens; l'autobiografia rivisitata di Joseph Grimaldi contribuisce a testimoniare come, secondo lo scrittore, l'elemento teatrale non sia solo una forma di intrattenimento per evadere dalla *routine* quotidiana, ma costituisca un'essenziale chiave di lettura della realtà e delle sue molteplici, talora ingannevoli stratificazioni. Partendo infatti dall'idea che ogni essere umano sia in qualche modo un *performer*, arriviamo al noto, forse inflazionato ma cruciale postulato che il mondo in cui viviamo sia simile a un grande palcoscenico dove ognuno recita la propria parte. Il successo deriva solo in parte dalla capacità del *performer* nel portare a termine l'incarnazione del suo ruolo; fondamentale resta il contributo del pubblico, il quale, riconoscendone il valore, conferisce allo "spettacolo" la sua legittimazione.

È possibile affermare inoltre che le *Memoirs* di Grimaldi prefigurino la modalità dickensiana di trasposizione di una visione teatrale nel romanzo. Sebbene infatti esse non possano essere incluse nel genere letterario romanzesco, restano comunque un'opera in cui Dickens si concentrò sulla rappresentazione di una serie di personaggi e ambienti, in una contaminazione efficace e vivida tra contesto sociale e finzione scenica, dove Joseph Grimaldi emerge con la sua energia istrionica.

## **1.2. Dickens e l'arte performativa**

Come ben sappiamo, Charles Dickens si presenta come una figura eterogenea, caratterizzata da diverse sfaccettature che si riflettono in maniera diversa nella sua produzione artistica. Senza soffermarsi sui dettagli, ormai noti, della biografia dell'autore, è bene tuttavia sottolineare alcuni episodi della sua vita che si possono considerare rilevanti in quanto associabili a elementi e caratteristiche peculiari destinati a riflettersi nell'ambito della sua carriera artistica. All'apice della sua celebrità, Dickens verrà infatti più volte definito dai

critici a lui contemporanei un “talento naturale”, unico nel suo genere, sottolineando il fatto che le sue qualità fossero stimulate dall’esercizio quotidiano e espressione di una mente specificamente dotata. La genialità dello scrittore, come è stato più volte affermato, risiede nella combinazione di varie abilità: una è quella di riuscire a memorizzare con grande facilità una pletora di dettagli estrapolati dal contesto sociale e antropologico poi riproposti attraverso un filtro stilistico proprio. Questo tipo di abilità è in qualche modo connesso all’arte performativa.<sup>26</sup>

L’attore, infatti, qualsiasi sia il genere della sua *performance*, osservando o immaginando un gesto o un comportamento, è chiamato a interiorizzarlo e a riprodurlo di fronte al pubblico attraverso i movimenti del corpo e, in generale, il piano della cinesica. Durante questo processo, la sua mente è evidentemente vigile, in quanto deve “guidare” il corpo che esegue la *performance* stessa. Dietro il mestiere dell’attore vi è tuttavia molto di più della mera imitazione di un comportamento; vi è l’interpretazione, il tendersi verso la comprensione di ciò che determina un dato comportamento, rapportando tutto ciò al terreno di potenzialità della propria persona.

Dickens farà proprio dell’arte performativa, soprattutto l’aspetto della *mimicry*, la piattaforma per una riproduzione affascinante e cromatica:

Dickens knows the world through mimicking it, and to his youthful eyes the life in the world is as infinite as he feels his own vitality to be: he can mimic everything and there is everything to be mimicked. He can make contact only with what can be mimicked, but it is also true, and this is the most important point about his early career, that mimicry is *sufficient* contact with the world as he saw it.<sup>27</sup>

L’approccio performativo, specificamente la mimica, dunque, sarebbe stato un modo per Dickens di comprendere e rappresentare la realtà. L’espressività artistica, a suo avviso imprescindibile, non doveva d’altro canto privare la natura della sua vitalità, traducendola in formule convenzionali. Un tratto della

---

<sup>26</sup> L’arte performativa designa una serie di *performing act* (o *performance*), ovvero “azioni artistiche”, compiute generalmente di fronte a un pubblico, che possono investire aspetti di interdisciplinarietà, includendo recitazione, canto, strumenti musicali, danza, mimica. In riferimento a Dickens, l’arte performativa è strettamente connessa alle sue rappresentazioni sia nell’ambito della recitazione che in quello letterario.

<sup>27</sup> Cfr. Robert Garis, *The Dickens Theatre. A Reassessment of the Novels*, Oxford University Press, Oxford 1965, p. 94.

fisionomia del Dickens artista è la passione profonda per la performatività, nata molto precocemente, durante l'infanzia. La cameriera di casa Dickens, Mary Weller, descrisse con accuratezza le esibizioni del piccolo Charles al Mitre Inn, dove il padre lo portava, meravigliandosi del grande effetto che questi riusciva a ottenere nelle sue *performances* mentre cantava o recitava un pezzo teatrale di fronte a un pubblico di sconosciuti.<sup>28</sup> Mrs Weller non fu la sola a notare questo tipo di talento in Dickens, il quale, alla Wellington House Academy, ebbe modo di continuare ad esibirsi all'interno degli eventi teatrali da lui organizzati, suscitando l'ammirazione dei suoi compagni, che non poterono fare a meno di riconoscerne le doti.

A diciassette anni, iniziò a lavorare presso la Ellis and Blackmore come assistente di un avvocato. Anche in questo contesto, i colleghi non tardano a notare la sua abilità nell'imitare alcuni dei comportamenti più svariati che aveva osservato durante i suoi spostamenti urbani.

L'arte performativa, tuttavia, non fu solo un modo per Dickens di rapportarsi alla realtà che lo circondava, riproducendola prima nella mente e poi sul piano linguistico e paralinguistico. Essa fu fin dall'infanzia un'occasione fondamentale per evadere dall'ordinarietà quotidiana, spesso avvertita come una gabbia soffocante. Questa sfumatura di pessimismo si inserisce in una visione deterministica più ampia, in cui le sofferenze e l'angoscia provate avrebbero fatto intrinsecamente parte del suo destino. Egli, costretto a lasciare Chatham Dockyard, città sul mare, per vivere a Londra, sperimentò sulla propria pelle una serie di delusioni che lo indussero a concepire la sofferenza come un "male" che non lo avrebbe abbandonato. Londra venne così percepita dal giovane Dickens come una proiezione simbolica delle sue disillusioni, lo stadio che segnò l'allontanamento da quello che giudicava il periodo più felice della sua vita.

Una nuova drammatica pagina della sua esperienza si aprì in connessione con l'ambiente della fabbrica di Mr Warren, in cui lavorò a partire dal 1823 per sostenere economicamente la sua famiglia; nella sua monumentale biografia, Peter Ackroyd ci ricorda che egli lavorava per dieci ore al giorno, facendo una sola

---

<sup>28</sup> Cfr. Malcolm Andrews, *Charles Dickens and His Performing Selves*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 100.



pausa a mezzogiorno, per il pranzo;<sup>29</sup> poco dopo l'inizio dell'esperienza in fabbrica, il padre venne arrestato e portato nella prigione per debitori, il Marshalsea. La prigione, che fino ad allora poteva considerarsi per Dickens un simbolo della sua condizione interiore, diventò una dura realtà e l'immaginazione si tramutò, per così dire, nell'unico mezzo che il futuro autore aveva per sopportare l'angoscia e la paura. In *David Copperfield*, romanzo autobiografico, affiora un aspetto per noi significativo relativo a questo periodo; un aspetto che rappresenta, benché in maniera ancora indefinita, l'inizio di una grande passione che non avrebbe mai abbandonato lo scrittore fino alla fine dei suoi giorni:

It is curious to me how I could ever have consoled myself under my small troubles [...] by impersonating my favourite characters in them [his favourite books]. I have been Tom Jones [...] for a week together. I have sustained my own idea of Roderick Random for a month at a stretch.<sup>30</sup>

Il bisogno di evadere da una realtà considerata ingiusta e crudele andò trovando una forma di compensazione nella trasposizione performativo-letteraria, che diventò un'ancora di salvezza in un mondo in cui egli vide inizialmente deluse le sue ambizioni.

Quando nel 1822 la famiglia Dickens si stabilì nel sobborgo di Camden Town, a Londra, dove il padre venne trasferito, il piccolo Charles portò con sé un giocattolo, un piccolo teatro che aveva per lui un grande valore simbolico, legato alla sua propensione a vedere il mondo come un palcoscenico. In seguito, a causa di difficoltà economiche, i genitori lo fecero ritirare da scuola, impedendogli di portare a termine i suoi studi, per lavorare nella fabbrica di lucido da scarpe cui si è già accennato, e che sarebbe diventata per il Dickens appena dodicenne il corrispettivo di una prigione che gli precluse la possibilità di realizzare i propri sogni, spingendolo appunto a rifugiarsi nel mondo immaginario di vari romanzi, ad esempio *Tom Jones* di Fielding, che “riportò in vita” impersonandone i protagonisti.

Questo primo approccio all'arte performativa, sebbene ancora acerbo e catalizzato più da un impulso psicologico giovanile che da un vero e proprio

---

<sup>29</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Dickens*, op. cit., p. 46.

<sup>30</sup> Cfr. Charles, Dickens, *The Personal History of David Copperfield*, Oxford University Press, London and New York 1900, p. 76.

impegno artistico, rende ciò nondimeno testimonianza alle sue abilità sia di osservatore, sia di interprete.

Il suo primo ingresso nel mondo del teatro avvenne nel periodo in cui lavorava presso il *Mirror of Parliament*, una rivista politica. Mentre assisteva ai dibattiti parlamentari, che gli permisero di affinare le sue conoscenze sui temi politici e sociali dell'epoca, l'autore iniziò appunto a frequentare i teatri:

I went to some theatre every night, with a very few exceptions, for at least three years; really studying the bills first, and going to where there was the best acting; and always to see Mathews whenever he played. I practised immensely (even such things as walking in and out, and sitting down in a chair): often four, five, six hours a day: shut up in my own room, or walking about in the fields.<sup>31</sup>

Dickens non era interessato tanto all'opera in sé; non gli importava quale venisse rappresentata. La sua priorità era la qualità della *performance*. La frequentazione dei teatri non fu per lui solo il piacere di un intrattenimento, bensì un modo per analizzare le tecniche con cui gli attori interpretavano il loro ruolo. Proprio in uno di questi teatri, fu spettatore di un'opera in cui recitava il celebre attore comico inglese Charles Mathews (1776-1835). Dickens conosceva le sue opere in quanto le aveva recitate durante le sue esibizioni nei locali di Chatham. Assistendo alle *performance* di Mathews, egli rimase impressionato in particolare dalla sua capacità camaleontica, mentre si trovava sul palco, di obliterare la propria personalità per assumere di volta in volta quella del personaggio che interpretava. Mathews diventò così un modello per Dickens, il quale avrebbe adottato alcune di queste tecniche durante le letture pubbliche delle proprie opere.

Queste modalità espressive e comunicative facevano parte di un'idea più generale: essere attore significava dimenticare per un breve istante la propria identità, immergendosi completamente in quella del personaggio. In altri termini, recitare significava *to be someone else*.<sup>32</sup> Ciò che Dickens apprezzava maggiormente delle *performance* di Mathews era dunque la sua capacità di “cancellare se stesso”, l'attore-narratore, identificandosi alternativamente in uno dei personaggi. In questo caso si andava evidentemente oltre la semplice o

---

<sup>31</sup> Cfr. Charles Dickens, “To John Forster”, ? 30-31 December 1844 and 1 January 1845 in *The Letters of Charles Dickens*, ed. by Kathleen Tillotson, 4 Vols., Vol. IV, Oxford University Press, Oxford 1977, p. 245.

<sup>32</sup> Cfr. Malcolm Andrews, *op. cit.*, p. 116.

dilettantesca imitazione dei tratti esteriori, ovvero la *mimicry*, verso una più permeante identificazione in un altro personaggio, la *impersonation*:

At the mimicry end of the gamut, the performer remains the principal presence, ostentatiously drawing attention to his power of imitation. At the assumption end the performer has gone, having transformed himself into a different identity.<sup>33</sup>

Osservare Mathews permise a Dickens di sviluppare il proprio talento naturale, studiando attentamente la tecnica e esercitandosi per conto proprio.

Si ricordi poi che, a partire dai primi decenni dell'Ottocento, con l'industrializzazione urbana, ebbe inizio il trasferimento di gran parte delle comunità provenienti dalle campagne e dalle province verso le grandi città inglesi. Londra, in particolare, diventò una capitale cosmopolita, popolata da una grande varietà di persone affiliate ad ambienti distinti. Durante questo periodo, insieme alle tematiche sociali legate alle varie riforme varate per risolvere la questione dei diritti dei poveri e dei bambini, emerse l'esigenza di una definizione e riscoperta della propria identità culturale. Al tentativo di introdurre parametri di omogeneità tra la popolazione, cui contribuì la standardizzazione del linguaggio a scapito dei diversi dialetti, si oppose cioè una contro-tendenza: l'attenzione alle origini e il desiderio di preservare l'identità culturale di un particolare gruppo sociale. Il teatro degli anni Venti e Trenta assecondò questa tendenza, dando spazio a rappresentazioni volte a tracciare la "fisionomia" della popolazione di Londra. Gli attori coinvolti in questi progetti, tra cui lo stesso Mathews, fecero leva sulle proprie abilità camaleontiche per evocare un'infinità di *social types*. Si trattava di una nuova forma di intrattenimento in cui un solo attore rappresentava sul palco una grande varietà di personaggi provenienti da diverse classi o gruppi sociali, di cui riproduceva il modo di vestire, i comportamenti e il linguaggio. La medesima struttura, detta *monopolylogue*, in quanto una sola persona interpretava sul palco diversi personaggi, verrà ripresa da Dickens durante le sue *Public Readings* a partire dagli anni Trenta.

Per fare qualche esempio, ricordiamo qui che, quando gli capitava di interpretare Mr Micawber (un personaggio di *David Copperfield*), Dickens ne assumeva le caratteristiche ispirandosi a un modello preciso e vivente, ovvero

---

<sup>33</sup> Cfr. *Ivi*, p. 115.

John Dickens, suo padre. Le consonanze sono visibili non solo nell'esperienza della prigionia a causa dei debiti, ma anche nei loro tratti. Peter Ackroyd, il secondo autore del quale ci occuperemo all'interno della tesi, ha scritto diverse opere dedicate a Dickens, tra cui quella di impianto scenico dal titolo *Dickens. Public Life and Private Passions*, in cui descrive in questo modo la personalità di John Dickens:

[...] his father [John Dickens] was a talkative and cheerful man whose benign disposition did not prevent him from wishing to be known as a 'gentleman'.<sup>34</sup>

Questa personalità ha trovato una trasposizione in due personaggi dei suoi romanzi: uno è il già citato Mr Micawber; l'altro è William Dorrit, il padre del Marshalsea evocato nel romanzo *Little Dorrit*. Le modalità espressive di entrambi sono caratterizzate da uno stile ricercato nel quale, tuttavia, si manifestano talvolta delle incrinature, spia dello stato d'animo di chi vive ancorato a un ideale che subisce uno scollamento rispetto alla realtà. Mr Micawber e William Dorrit, sebbene in prigione per debiti, affermano più volte di essere dei "gentlemen" e di questi ultimi riproducono le maniere e il linguaggio in modo affettato per convincere anche le persone che li circondano. Tuttavia, falliscono nel consolidare il loro ruolo in quanto si ostinano ad esibire una mimica superficiale che rivela ben presto tutte le sue imperfezioni: per esempio, il loro linguaggio è ricco di interiezioni che ostacolano il fluire del discorso, come *hem's* e *ha's*.

Nelle sue *performance*, Dickens colse tutti questi aspetti, nelle loro correlazioni con una condizione interiore, e li riprodusse in maniera vivida e persuasiva, come se l'attore venisse improvvisamente "posseduto" dal personaggio di Micawber.

Un simile atto di identificazione richiede una grande abilità e Mathews e Dickens dimostrarono di esserne all'altezza, in particolare se si considera che essi, nel corso di una sola *performance*, non interpretavano un solo personaggio, ma una serie di "tipi" differenti. La difficoltà risiedeva in questo caso nel passaggio dell'interpretazione dall'uno all'altro nell'assumere di volta in volta le caratteristiche di ciascuno e sfruttare il momento di transizione tra le varie interpretazioni per concentrarsi sul grado di immersione necessario per il ruolo

---

<sup>34</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Public Life and Private Passions*, BBC Worldwide Ltd, London 2002, p. 6.

successivo. Subentrava a questo punto il narratore, che aveva il compito di descrivere e introdurre, per poi lasciare spazio al nuovo personaggio di cui lo *speaker* stesso avrebbe assunto le caratteristiche.

Il risultato di questi atti performativi tende a creare l'illusione di un mondo sospeso dalla realtà ordinaria, nel quale il pubblico viene tuttavia coinvolto, grazie a un sentimento di coesione identitaria, come sottolinea nuovamente Ackroyd:

The popularity of the amateur stage is, in fact, one of the peculiarities of mid-nineteenth century English culture. It may have represented some wish to escape from the conditions of society into a dream world, but it also marks the presence of some genuine communal spirit. For Dickens himself, of course, it meant that he could suspend the real world for a little while in favour of a bright parade of imaginative figures.<sup>35</sup>

La “sostanzialità” di questo mondo immaginario dipende dal rapporto che si stabilisce tra l'attore e il suo pubblico durante una *performance*. In questo frangente, il ruolo del primo è fondamentale: egli infatti opera una scelta che diventerà la chiave principale della sua interpretazione e che dipende dalla qualità della personificazione e dalla predisposizione del pubblico. Nelle *Public Readings* di Dickens, questa scelta gravita intorno a quella che Mathews definì *a projection of a particular kind of Readerly persona*, la quale implica una serie di *role-playing strategies*<sup>36</sup> che l'attore seleziona in vista della sua *performance* e del correlato effetto sugli spettatori.

Una conseguenza logica di ciò è il fatto che il “Dickens lettore” non corrisponde al “Dickens uomo”, ma ne rappresenta una sfaccettatura e una intensificazione. Il Dickens lettore è colui che adatta le caratteristiche dell'uomo, ad esempio utilizzando un tono di voce differente, per instaurare un particolare tipo di rapporto con il suo pubblico.

Oltre alle abilità fin qui analizzate, l'arte performativa dickensiana deve molto anche ad elementi più intrinseci alla sua persona, come la capacità di osservazione, che gli permetteva di fissare aspetti della realtà che avrebbe mimato e parodiato. Egli, infatti, era in grado di memorizzare attraverso uno sguardo o altre facoltà sensoriali anche i minimi dettagli di un oggetto o di una persona:

---

<sup>35</sup> Cfr. *Ivi*, p. 88.

<sup>36</sup> Cfr. Malcolm Andrews, *op. cit.*, p. 209.

In much later life he could recall the texture of the picture books he read, and the mechanics of all the toys he played with; he could recall the smell of the adults' clothes, and could exactly reproduce the habits and features of his neighbours.<sup>37</sup>

Un altro elemento da menzionare è la tendenza alla drammatizzazione. Dickens sviluppò questa capacità durante le sue esibizioni nei locali di Chatham; tuttavia, era spesso incline a sfruttarla non solo nelle *performance*, ma anche nelle situazioni di vita quotidiana. Le persone a lui più vicine lo descrissero come una figura dalla personalità in qualche misura controversa, che lo portava ad assumere atteggiamenti in netta contrapposizione tra loro. Nel corso della sua vita, infatti, si alternano momenti di autocontrollo ferreo e cedimenti emotivi, che si manifestarono più volte in crisi di panico o attacchi di riso.<sup>38</sup> La risata, nel corso della sua vita, sarebbe diventata per lui il modo migliore per esorcizzare il dolore.

La sua ipersensibilità, inoltre, lo portava spesso ad enfatizzare le proprie emozioni, una tendenza alla drammatizzazione che si tradusse nel frequente uso di iperboli e in reazioni plateali. Quando, ad esempio, la madre decise di non fargli riprendere la carriera scolastica, impedendogli di completare la sua istruzione, egli non l'avrebbe mai perdonata, considerando il suo gesto al pari di un vero "tradimento". Una ulteriore testimonianza si rintraccia nella lettera rivolta a Maria Beadnell, il primo amore non corrisposto di Dickens, nella quale egli esprime alla destinataria il suo grande dolore, dicendo di nutrire per lei sentimenti che non sarebbe riuscito mai a provare per nessun'altra donna al mondo.<sup>39</sup>

L'esperienza di un amore non corrisposto si inserisce in una sequenza di delusioni che portarono Dickens ad assumere un nuovo atteggiamento di fronte alla realtà. Durante parte della sua vita, vide svanire l'opportunità di realizzare le proprie aspirazioni, mentre lottava contro la povertà; in seguito fu deluso profondamente dalle persone di cui si fidava, come la madre; infine, i suoi sentimenti furono respinti dal suo amore giovanile. Le esperienze personali si sarebbero poi intersecate con l'osservazione della realtà inglese durante il periodo in cui lavorava come giornalista. Nel corso dei suoi viaggi attraverso l'Inghilterra, egli da una parte giunse alla constatazione dell'esistenza di una società crudele le

---

<sup>37</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Dickens. Public Life and Private Passions*, cit., p. 8.

<sup>38</sup> Cfr. *Ivi*, p. 10.

<sup>39</sup> Cfr. Charles, Dickens, "To Maria Beadnell", 18 March 1833 in *The Letters of Charles Dickens*, Vol. I, ed. by Madeline House and Graham Storey, The Clarendon Press, Oxford 1965, p. 14.

cui vittime principali erano i bambini e i più deboli, e dall'altra fu indotto a perdere la fiducia in coloro che avevano il potere di cambiare la situazione, ma stentavano ad agire per il bene comune.

Da questo momento in poi, prese corpo in Dickens un desiderio di controllo sulla realtà che lo spinse ad agire per migliorare la propria posizione, sostituendo il sentimento di autocommiserazione che lo caratterizzò negli anni giovanili con un'attività fervente: il lavoro diventò infatti lo strumento principale per raggiungere i suoi obiettivi e conquistarsi un tenore di vita rispettabile. Tuttavia, la sua grande energia non ebbe come fine solo il proprio benessere: egli voleva migliorare le condizioni della popolazione, impegnandosi a fornire soluzioni razionali ai problemi che devastavano la società vittoriana di Londra. Creò ad esempio, grazie all'aiuto finanziario della ricca ereditiera Angela Burdett Coutts, una "casa d'accoglienza" chiamata *Urania*, con il duplice scopo di stabilire un codice disciplinare che permettesse alle ragazze "perdute" di reintegrarsi nella società e limitare il rischio di diffusione delle malattie.

Il malessere interiore che insidiò l'infanzia dell'autore non scomparve però completamente; nella realtà quotidiana, come abbiamo visto, esso si manifestò in un attivismo in favore degli sfruttati, con uno sguardo critico alle istituzioni. È, tuttavia, nel mondo immaginario di Dickens che questo complesso di atteggiamenti si manifestò in tutta la sua forza attraverso i personaggi dei suoi romanzi, in un legame che unì il Dickens attore drammatico e lo scrittore intento a rappresentare sulla carta le personalità evocate di fronte al pubblico.

### **1.3. Aspetti performativi e narrativi**

La sensibilità di Dickens verso i problemi sociali lo portò a coltivare un impegno sia attraverso il suo mestiere di giornalista, con articoli di denuncia contro l'inefficienza delle istituzioni, sia in prima persona, con il coinvolgimento nella fondazione di istituti per ragazzine costrette a prostituirsi fin dalla tenera età. Quindi il Dickens adulto non è lo stesso che, deluso e amareggiato per il tramonto del sogno di un'infanzia felice, trova uno sfogo nell'esibizione dell'attore drammatico. È un Dickens più maturo, per il quale l'unico modo per non essere amaramente sorpresi dalle circostanze è controllare la realtà in maniera razionale.

Comprese inoltre, attraverso la delusione legata alla Beadnell, che esprimere i propri sentimenti più profondi agli altri rischia di rendere le persone vulnerabili e più soggette a soffrire.

Un modo fondamentale per manifestare trasversalmente questi sentimenti ed elaborarli restò comunque quello di proiettarli in un mondo immaginario; in altri termini, i suoi personaggi divennero portavoci dei moti del suo io profondo. La figura della *fallen woman*, sottoposta nella casa *Urania* a un rigido codice di comportamento finalizzato alla sua rieducazione, comparirà in seguito in alcuni romanzi sotto una luce diversa. Peter Ackroyd, ad esempio, mette in evidenza come l'autore mostrasse nei confronti del personaggio di Nancy, la giovane prostituta del celebre romanzo *Oliver Twist* (1838), un atteggiamento più compassionevole e benevolo rispetto a quello freddo e distaccato con cui si rivolgeva alle ragazze dell'*Urania*.<sup>40</sup> La *fallen woman* diviene così nel testo letterario una figura “materna” e protettiva che intende salvare Oliver da una vita che lei stessa disprezza, nonché l'emblema dell'innocenza rubata da parte di una società che induce le bambine a prostituirsi per sopravvivere. Nancy è una ragazza compassionevole, costretta a una vita che non le appartiene; nel momento in cui vede Oliver, si identifica in lui, in quanto vi coglie l'innocenza che lei stessa aveva un tempo e che ora ha perduto per sempre.

Nei suoi romanzi, dunque, Dickens sembrò delegare ad alcuni dei personaggi il compito di incarnare quei sentimenti che, nella realtà, egli era costretto a celare sotto una parvenza di autocontrollo. La maggior parte delle sue opere ha come protagonisti bambini, vittime di soprusi perpetrati dagli adulti, e in parte questo è dovuto ad alcuni precisi fattori sociali, come la diffusione della prostituzione tra ragazze molto giovani o l'esistenza di collegi in cui i bambini venivano maltrattati, luoghi che l'autore ebbe modo di osservare da vicino durante i suoi viaggi. Tutto ciò si intrecciò con l'ossessione che Dickens sviluppò per il tema della “oppressione degli innocenti”.

*The Old Curiosity Shop* (1841) può dirsi l'esempio più evidente di questa identificazione drammatica e “spersonalizzata” dell'autore con l'opera. La protagonista, Little Nell, è ancora una volta una bambina destinata a sopportare

---

<sup>40</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Dickens. Public Life and Private Passions*, cit., pp. 87-88.



una vita tormentata da sofferenze e paura. Il procedimento ricorda quello descritto fin qui: Dickens pare proiettare nel personaggio le sue emozioni più violente, esorcizzandole. Oltre a questo, egli descrisse un fenomeno straordinario: Little Nell finì per sembrargli una creatura reale. Non era la prima volta che gli accadeva: spesso, durante la stesura di un'opera, egli aveva la sensazione di "vedere" i suoi personaggi di fronte a lui, reali al punto da poterli osservare e sentire. Quando arrivò al momento in cui, nella storia, Little Nell si avvicina alla morte, egli sentì un profondo turbamento, derivato dalla convinzione, ai limiti della lucida follia, di averla uccisa. In una lettera indirizzata all'amico Forster, espresse questo stato d'animo: "All night I have been pursued by the child and this morning I am unrefreshed and miserable"<sup>41</sup>. Descrisse inoltre questo fenomeno di immedesimazione nelle proprie opere all'amico Macready: "I am slowly murdering that poor child and grow wretched over it. It wrings my heart."<sup>42</sup>

Un'altra opera in cui le frustrazioni provate durante il periodo infantile trascorso in fabbrica vengono riportate alla luce, attraverso il protagonista, è *David Copperfield*. L'identificazione è qui ancora più evidente, in quanto si tratta di un romanzo autobiografico. John Forster, dopo averlo letto, sarebbe stato il primo a notare la congruenza tra il titolo e i suoi indici simbolici: David Copperfield presenta le stesse iniziali di Charles Dickens, benché invertite. Secondo Forster, questo dato non è casuale, ma suggerisce una verità sull'opera: essa rappresenterebbe a "reverse image of Dickens himself, as if only in reflection could he see himself clearly".<sup>43</sup> C'è forse una corrispondenza con la concezione che Dickens coltivava dell'artista come colui che porge "lo specchio alla natura", poiché questo si dimostrò il modo essenziale in cui essa era a lui comprensibile.

L'effetto drammatico delle sue rappresentazioni risulta comunque calibrato dal fatto che Dickens trasferisca la dirompente energia dei suoi sentimenti sui personaggi da lui creati; tali personaggi appaiono plasmati con la competenza di un artista volto a controllare la loro interpretazione. Questi

---

<sup>41</sup> Cfr. Charles Dickens, "To Forster", 3 November 1840 in *The Letters of Charles Dickens*, Vol. II, ed. by Madeline House and Graham Storey, cit., p. 144.

<sup>42</sup> Cfr. Charles Dickens, "To Macready", ? 6 January 1841 in *The Letters of Charles Dickens*, Vol. II, cit., p. 180.

<sup>43</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Dickens Public Life and Private Passions*, cit., p. 93.

elementi ci riconducono all'alternanza dei ruoli impersonati dall'attore, il quale mette in scena alternativamente il narratore-attore e uno dei personaggi. Il primo controlla la scena dando una direzione ben determinata alla *performance*; terminata la sua parte, la figura narratoriale scompare per assumere le caratteristiche del personaggio da interpretare e dando inizio a quella "magia" cui gli spettatori sono chiamati a collaborare.

Ciò non invalida d'altronde la tesi secondo cui i personaggi di Dickens sarebbero in parte frutto delle sofferenze che egli ha patito quando era bambino. A conferma di ciò, sarà sempre Peter Ackroyd a rilevare:

But these happy and agreeable times did not endure. If they had lasted, it is possible to argue that Dickens would never have become the greatest novelist of his century. Misfortune, hardship and terror made him what he was.<sup>44</sup>

Stati d'animo e sentimenti verrebbero poi trasposti e manipolati nelle sue opere dando forma a una sorta di scenario teatrale nel romanzo. I personaggi sarebbero come degli attori chiamati a recitare una parte, continuamente diretti e coordinati dall'artista. Citando nuovamente le parole di Forster, si può concludere che "Dickens's novels were generated by acts of impersonation".<sup>45</sup>

Tornando al motivo della configurazione di questo popolato scenario, è bene ricordare che Dickens dichiarò che questo processo sarebbe iniziato quando, improvvisamente, le sue creature gli si manifestarono nella mente recitando e riproducendo gli stessi gesti che egli aveva avuto modo di osservare nella realtà. L'autore, dunque, si sarebbe fatto spettatore di una *performance* che avrebbe riprodotto lui stesso qualche istante dopo. Dickens paragonò il processo di creazione dei personaggi a una sorta di audizione immaginaria per il loro ruolo all'interno del romanzo:

Suddenly the little character that you will see, and all belonging to it, came flashing up in the most cheerful manner, and I had only to look on and leisurely describe it. When I am describing a scene I can as distinctly see the people I am describing as I can see you now.<sup>46</sup>

Ma se, da una parte, ogni personaggio romanzesco acquisterebbe vitalità grazie a un atto performativo, dall'altra è anche vero che esso è creato dall'autore. Quello

---

<sup>44</sup> Cfr. *Ivi*, p. 8.

<sup>45</sup> Cfr. Malcolm Andrews, *op. cit.*, p. 98.

<sup>46</sup> Cfr. *Ivi*, p. 102.

tra teatro e letteratura è dunque, agli occhi di Dickens, un rapporto biunivoco. In un discorso tenuto nel 1858 al Royal General Theatrical Fund, dopo una delle sue *performance*, egli affermò: “Every writer of fiction, though he may not adopt the dramatic form, writes in effect for the stage”.<sup>47</sup>

Oltre ad essere rappresentati da Dickens durante le sue letture pubbliche, questi personaggi possono essere a loro volta considerati al pari di attori, nel senso che generalmente interpretano un ruolo assimilabile a una tipologia sociale. In generale, l'arte performativa di Dickens può essere concepita, in questo senso, come una struttura a scatole cinesi in cui lo stesso Dickens interpreta un personaggio che, a sua volta, incarna o iperbolizza i tratti di un tipo sociale. In quanto attori di una *performance*, essi possono definirsi *expressive of their nature*,<sup>48</sup> nel senso di una natura che è espressione di un gruppo sociale.

Nella visione di Dickens, i personaggi si comportano come persone “reali”, le quali recitano davanti agli altri una parte. La loro *performance* può di conseguenza avere successo o meno a seconda della reazione dello spettatore, ovvero di coloro cui si rivolgono. Questi ultimi possono scegliere se valutare il loro comportamento, in base a parametri morali e assiologici, oppure prendere atto della loro funzionalità drammatico-rappresentativa e giudicarla principalmente in base alla qualità della resa artistica. Quest'ultimo è il tipo di destinatario che Dickens prediligeva per la sua arte.

Per concludere, vari elementi inerenti al teatro restano centrali in Dickens, dalle modalità compositive e rappresentative agli effetti sul pubblico. Il processo creativo stesso risultava riconducibile ad una sorta di audizione teatrale, in cui si misurava il grado di espressività del personaggio, concepito come un attore che mette in scena la sua individualità, nel perimetro ancora più ampio della vita come metafora di un palcoscenico in cui le persone non sono troppo diverse dagli attori che recitano una parte.

---

<sup>47</sup> Cfr. Charles Dickens, “Royal General Theatrical Fund”, 29 March 1858 in *Speeches of Charles Dickens*, ed. by K. J. Fielding, Oxford University Press, London 1960, p. 262.

<sup>48</sup> Cfr. Robert Garis, *op. cit.*, p. 64.

#### 1.4. Alcuni modelli letterari di Dickens: analogie e differenze

È a questo punto utile far luce anche sulle fonti scritte da cui Dickens presumibilmente derivò il metodo relativo alla “caratterizzazione” dei personaggi, con evidenti ripercussioni sull’organizzazione del testo, ovvero sul *plot* e altri elementi correlati. A questo scopo è necessario sottolineare che, sebbene le opere di Dickens costituissero una novità per un pubblico formato sui modelli tradizionali del romanzo sociale, il metodo da lui utilizzato per delineare i personaggi aveva radici nel passato, in un genere particolare: le commedie satiriche. Questo aspetto è stato indagato da Robert Garis, nel capitolo dal titolo “Performing Characters in Non-theatrical Art”, contenuto nel già citato volume *The Dickens Theatre* (1965).<sup>49</sup>

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, l’elemento centrale dei personaggi di Dickens è la loro espressività, la quale non implica una manifestazione di qualità naturali intrinseche ma, al contrario, l’adesione del personaggio a un ruolo preciso, di cui tendenzialmente riproduce tratti e comportamenti. Questo perché, secondo la concezione di Dickens, i personaggi non dovrebbero connotarsi di quella psicologia complessa che ad esempio caratterizza i protagonisti dei romanzi di Dostoevskij; essi sarebbero al confronto degli “attori”, il cui compito è mettere in scena la loro stessa natura. Il livellamento della *inner life* è ciò che parimenti contraddistingue i personaggi della commedia satirica: lo si nota ad esempio nell’opera di William Congreve, *The Way of the World* (1700), appartenente a un genere in cui diventa impossibile per lo spettatore “prendere sul serio” i personaggi, che appaiono in prospettiva metateatrale come attori di una *performance* e, dunque, privi di effettivo spessore umano.

Dickens fu probabilmente influenzato, seppure in maniera molto meno evidente, anche dal teatro impostato su canoni classici. Nel corso delle sue esibizioni nei teatri amatoriali, egli prese parte nel 1845 alla rappresentazione di *Every Man in His Humour*, commedia satirica scritta da Ben Jonson nel 1598, in cui recitò la parte di Captain Bobadil. Sebbene sia possibile riscontrare qualche affinità tra Bobadil e Micawber nel modo in cui i loro tratti acquistano visibilità,

---

<sup>49</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 70-86.

resta ancora difficile anche per i critici stabilire un legame concreto tra il personaggio di Jonson e quello dickensiano.

Senza entrare nei dettagli del teatro di Jonson, è utile soffermarsi su alcuni aspetti, a mio parere, fondamentali in quanto permettono di fare ulteriormente luce sulla concezione dickensiana. In generale, è possibile affermare che, come in Dickens, le opere mature di Jonson non prescindono dall'osservazione attenta della realtà contemporanea e, soprattutto, delle molteplici manifestazioni della natura umana. *Every Man in His Humour* (1598) e l'opera successiva, *Every Man out of His Humour* (1599), forniscono un'esemplificazione della sua idea relativa alla funzione della commedia, classicamente finalizzata a denunciare le debolezze dell'uomo esponendole al ridicolo. In ciascuna di esse la natura del personaggio viene messa in scena con lo scopo primario di farne un oggetto di critica. Sebbene il modo rappresentativo adottato da Dickens sia simile, manca del tutto, in particolare nelle sue prime opere, la componente moralistica, come se l'elemento teatrale non avesse ancora per lui un fine preciso, se non quello di suscitare un sentimento di coinvolgimento e curiosità nel pubblico. Nelle opere successive, tra cui *Little Dorrit*, tale elemento assumerà anche una funzione di denuncia dei mali della società, in particolar modo nella rappresentazione dell'alta borghesia e delle istituzioni.

Dickens si aprì anche ad altre influenze, stavolta nell'ambito del romanzo: è noto che egli fosse un avido lettore delle opere di Fielding e Sterne, autori del Settecento; il suo interesse, però, anche in questo caso, non era particolarmente rivolto all'intreccio, quanto a una serie di personaggi, per così dire, eccentrici, paragonabili ai suoi *performing characters* e in varie circostanze alla figura del *fool*, oggettivazione di un punto di vista critico nei confronti di convenzionalità e ipocrisia e dunque associabile a un diverso tipo di dignità umana e di sincero altruismo. Da queste ultime associazioni, d'altra parte, Dickens si discostò nella rappresentazione di vari personaggi. Garis riporta l'esempio del romanzo di Henry Fielding *Joseph Andrews* (1742), in cui il parroco Adams, che accompagna Andrews nel suo viaggio attraverso l'Inghilterra, è destinato a scontrarsi con gli egoismi e la corruzione della società che contrastano nettamente con il suo altruismo; da tale contrasto nascono situazioni divertenti, in cui il protagonista,

non avendo alcuna esperienza del mondo, è al centro di alcuni episodi tragicomici, nei confronti dei quali l'autore, anche in virtù della natura buona di Adams, mostra un atteggiamento di benevolenza e apprezzamento.<sup>50</sup> Nei romanzi di Dickens, al contrario, questa valenza è difficilmente riscontrabile; anzi, in *Little Dorrit* diventa evidente come egli sfrutti l'aspetto performativo per enfatizzare le inadempienze e l'inefficienza con le quali la famiglia dei Barnacle svolge il proprio mestiere all'interno dell'Ufficio delle Circonlocuzioni.

I metodi di caratterizzazione "teatrale" sono riscontrabili anche in autori più vicini cronologicamente a Dickens, come ad esempio Jane Austen, con cui è possibile fare un confronto, utilizzando come pietra di paragone la sua opera forse più celebre, *Pride and Prejudice* (1813), con lo scopo di comprendere meglio in che modo il metodo di Dickens si rapporti a modelli canonici.

In *Pride and Prejudice* si riscontra un esempio riconducibile al *performing character*: Mr William Collins, il cugino di Mr Bennett e pomposo ecclesiastico che si dichiarerà ad Elizabeth. Rispetto al tono e alla struttura del testo, questo personaggio si connota di una componente metateatrale che lo proietta in una dimensione parallela rispetto a quella naturalistica, cosicché il lettore è costretto a modificare i parametri di giudizio nel valutare i suoi comportamenti rispetto ai personaggi verosimili.<sup>51</sup>

Lo statuto del *performing character* dipende da un elemento fondamentale: la presenza di un'*audience*, che riconosca la sua "esecuzione" e assista alla sua *performance*. Mr Bennet, al quale non viene attribuito un ruolo decisivo nell'intreccio, è spesso legato alle *performance* di Collins, in quanto ne è lo "spettatore" principale. Più di tutti, egli ne registra l'impudenza e l'ipocrisia, come se fosse consapevole di una loro natura artificiale che lo porta a giudicare quei difetti non con i parametri morali convenzionali, ma attraverso la lente dei meccanismi e delle tipologie della commedia, riconoscendone dunque il valore performativo.

La caratterizzazione di Collins, sebbene risulti eccentrica, non crea uno iato rispetto al resto della narrazione in virtù del fatto che essa è funzionale al dramma della protagonista Elizabeth, la cui maturazione deriva anche dai contatti

---

<sup>50</sup> Cfr. *Ivi*, p. 73.

<sup>51</sup> Cfr. *Ivi*, p. 74.

con i soggetti di queste *performance*, le quali la mettono in guardia sui falsi modelli di virtù, inducendola a riconoscere la vera generosità che viene dall'animo e non dall'etichetta (di qui il superamento della prima fase di "orgoglio e pregiudizio"). Tuttavia, ci sono dei momenti nel romanzo in cui gli "atti performativi" di Collins cessano di inserirsi in modo integrale nell'intreccio, come se "migrassero" dalla vicenda principale per rivolgersi direttamente al lettore. In questa fase, il personaggio viene eclissato da un'altra presenza, quella dell'autrice, percepibile come una sorta di burattinaio che manovra i fili dietro le quinte, controllando le *performance* grottesche e divertenti del curato.

In ogni caso, sebbene l'opera della Austen (e non solo *Pride and Prejudice*) presenti questi momenti di autoreferenzialità teatrale "fuori dal coro", l'insieme del testo non ne risente e, in generale, il lettore è portato a immaginare Collins sempre come parte integrante del "dramma". Questo aspetto deriva dal fatto che in Jane Austen la "controparte seria" è decisiva e fa sì che, tra le *performance* del personaggio eccentrico e ludico di Collins e la *education* di Elizabeth Bennet, sia ovviamente quest'ultima ad avere un ruolo dominante. La compresenza di queste due componenti contribuisce comunque a creare una tensione vivida, non solo tra comicità e dramma, ma anche tra due visioni della realtà: quella "teatrale" e quella "seria".

Emerge da questo confronto una prima differenza tra Dickens e alcuni dei suoi precursori. Abbiamo visto che, nel teatro classico, la *performance* è messa in scena per essere poi ridicolizzata, fungendo da strumento che richiama alla mente degli spettatori i solidi valori morali. In Jane Austen, invece, si ha una tensione tra elementi teatrali e elementi seri, tra i quali tuttavia prevale l'ultimo. In Dickens, e in particolar modo negli *sketches*, la "componente seria" è costantemente nullificata, come se le *performance* non dovessero essere concepite al pari di strumenti pedagogici. A tal proposito Garis rileva:

The difference between Dickens's theatrical art and the use of theatrical methods of characterization in English classic comedy is simply this: that there is in Dickens's work no counterpart to the serious action in classical comedy. By serious action I mean first, the most obvious kind: the drama of Elizabeth Bennet's. I mean also the less obvious kind: the drama provided by the tension between the theatrical view of human beings and the other, serious way,

which I have called 'taking them seriously'. For Dickens, taking people theatrically is the only way.<sup>52</sup>

Ciò non esclude naturalmente la presenza di un intreccio: possiamo dire che, a partire da *Pickwick Papers*, il suo primo romanzo, sia già visibile uno scorcio di trama che fa da sottostruttura alla serie dei personaggi eccentrici. Si profila dunque una sequenza di avvenimenti che ammicca ai *plot* tradizionali, con relazioni amorose spesso ostacolate, crescita interiore del personaggio grazie alle esperienze di vita, e così via. Tuttavia, non è a tali vicende che l'interesse dell'autore pare rivolgersi; lo dimostra il fatto che egli non conferisca loro profondità né elementi nuovi. Dickens proietta cioè prevalentemente le sue abilità e il suo ingegno nella costruzione dei personaggi, mentre attribuisce all'intreccio un valore secondario. Significativo è che, durante le sue produzioni teatrali, egli ritenesse il *plot* necessario poiché "it is a convention that a full evening in the theatre must include a story",<sup>53</sup> allo stesso tempo, esso non poteva e non doveva avere un ruolo pervasivo.

In Dickens la distinzione tra *nature* e *performance* non è comunque mai dimenticata ed egli invita il lettore a riconoscerla, da una parte enfatizzando gli atti performativi dei personaggi e dall'altra potenziando il vettore della ricezione.

Nelle sue prime opere, i personaggi sono sensibilmente legati di volta in volta a un particolare effetto. Questo tipo di azione può definirsi "theatrical action", e richiama evidentemente l'esperienza personale dell'autore come attore:

The action of the early novels, when there is any at all, consists of manoeuvring performing theatrical characters into various arrangements, in order to provide new and different occasions for thrilling or affecting performances. It is the theatrical action.<sup>54</sup>

Rispetto agli *Sketches*, nei *Pickwick Papers* Dickens comincerà a sviluppare un vero e proprio stile narrativo, basato tuttavia sempre sullo stesso principio, facente capo a una *humourous writing* nella quale gli accenti forti del *burlesque* si mescolano con lo spirito inventivo. Sarà solo a partire dai romanzi successivi che egli comincia a confrontarsi con la questione dell'organizzazione strutturale del materiale e l'articolarsi dell'intreccio stesso, cosicché la caratterizzazione dei

---

<sup>52</sup> Cfr. *Ivi*, p. 87.

<sup>53</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>54</sup> Cfr. *Ivi*, p. 92.



protagonisti perderà necessariamente i tratti iperbolici della finzione e sarà temperata da una componente più “umana”. La teatralizzazione è affidata invece ai personaggi secondari, un po’ come era avvenuto per Jane Austen.

Tuttavia, si arriverà a un vero e proprio cambiamento nelle modalità compositive dell’autore solo dopo *David Copperfield* (1850), considerato il romanzo che demarca il punto di svolta, a partire dal quale prendono forma le “opere mature”. *David Copperfield* non può essere propriamente incluso tra i romanzi maturi in quanto caratterizzato ancora dalla predominanza della *mimicry*, attraverso cui Dickens si autorappresenta (è nota la matrice autobiografica dell’opera). D’altra parte, è possibile trovare differenti *performing characters* anche nei suoi romanzi successivi, a dimostrazione del fatto che il metodo teatrale rimarrà sempre un ingrediente essenziale nella sua produzione letteraria.

Esiste poi un’altra faccia di quella che si è chiamata la “componente teatrale”, ovvero il suo rispecchiare anche una visione deterministica della realtà, in cui la società appare vittima di una “grande cospirazione” che soffocherebbe la libertà degli individui.<sup>55</sup> In questo caso, Dickens individuerrebbe due gruppi principali di soggetti: coloro che aderiscono al Sistema ma esercitano una forma di dominio sugli altri, legittimati da presupposti e circostanze che attribuiscono loro rispettabilità e potere; le vittime, schiacciate dal Sistema e costrette a muoversi nel perimetro della *routine* o con gesti meccanici. Queste ultime mostrano nel corso della narrazione una serie di “tic” o atteggiamenti bizzarri che comunque sfuggono al controllo del Sistema e ai tratti normali. Nel romanzo che analizzeremo, *Little Dorrit*, appartengono al primo gruppo Mrs General e il Circumlocution Office, caratterizzati da codici e un linguaggio peculiare che si fanno specchio di quelli della società; fanno parte del secondo, invece, Maggy e Affery, che mostrano una totale estraneità al mondo che le circonda e una tendenza a sovrapporre di continuo realtà e immaginazione.

Sempre in questo romanzo, la componente teatrale è spesso utilizzata da Dickens come strumento di attacco nei confronti dell’*establishment*, in relazione al quale ancora una volta la *mimicry* sembra essere il metodo di denuncia più adatto (la finalità pedagogica viene così “recuperata” nella scrittura dickensiana).

---

<sup>55</sup> Cfr. Ivi, p. 97.

In *Little Dorrit*, l'autore tenta peraltro di focalizzare l'attenzione sui personaggi che, pur essendo coinvolti in questa grande "cospirazione" al pari degli altri, riescono a liberarsi dalle strettoie e a conquistarsi un certo margine di libertà, sebbene ancora limitato: Arthur Clennam, ad esempio, ottiene la felicità nell'unione matrimoniale con Amy Dorrit.

Questo, dunque, è ciò che distingue maggiormente le prime opere da quelle più mature: nelle ultime vi è un doppio registro, riconducibile ora a una componente teatrale divenuta funzionale alla denuncia di un sistema corrotto e inefficiente, ora all'esperienza "reale" dei protagonisti, descritta all'insegna di un maggiore naturalismo o di un realismo psicologico che rende il dramma delle loro sofferenze interiori.

In conclusione, è importante non confondere la fenomenologia delle caratterizzazioni di Dickens con quelle di un teatro "classico" che si appella al della "quadro tipologico" per attaccare atteggiamenti eversivi rispetto al sistema di valori tradizionali; Dickens, invece, tende ad usare metodi analoghi per denunciare l'ipocrisia di un Sistema che corrompe la morale autentica per giustificare e legittimare il proprio agire.

## CAPITOLO 2

### *Le Public Readings e Little Dorrit*

#### **2.1. Le Victorian Public Readings**

Deborah Vlock, in due suoi contributi che riguardano la produzione artistica di Dickens,<sup>1</sup> ne indaga un aspetto fondamentale, nel tentativo di ridimensionare l'idea diffusa nell'Ottocento secondo cui la lettura di un romanzo era un'esperienza privata e "domestica", gettando così le basi di un nuovo approccio alla letteratura vittoriana che ne enfatizza l'elemento della condivisione.

A preparare la strada alla Vlock è stato l'accademico D. A. Miller, il quale ha a sua volta convalidato la tesi che sarebbe una generalizzazione riduttiva considerare la narrativa britannica del XIX secolo solo come una "expression of a modern bourgeois subjectivity", ovvero una narrativa circoscritta dal punto di vista dei fruitori e tendenzialmente legata a esperienze personali sulle quali il contesto culturale incide marginalmente.<sup>2</sup> La lettura di un romanzo implicherebbe invece (e non solo secondo Miller) un percorso di interpretazione coadiuvato sia dal *background* personale, ovvero l'insieme di esperienze legate a un singolo, sia dal sistema di valori condiviso dai membri di una stessa società, nel nostro caso quella inglese; di conseguenza, la ricezione individuale non può essere isolata dalla "communal reception". Tale concezione parte dal presupposto che la letteratura stessa sia espressione di un contesto specifico e condiviso da autore e lettore, in cui la stesura e la ricezione di un'opera avvengono sulla base di una serie di "consensual popular assumptions, cultural stereotypes" riguardanti l'istanza emittente e i destinatari.<sup>3</sup>

La pratica delle *Public Readings* contribuì non poco allo sviluppo e alla diffusione di questa interazione. Esse iniziarono a consolidarsi nel panorama della cultura inglese verso la metà dell'Ottocento come forma di intrattenimento nel

---

<sup>1</sup> Le due opere cui mi riferisco sono "Dickens's Theatre, and the Making of a Victorian Reading Public" (1997) e *Dickens, Novel Reading, and the Victorian Popular Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

<sup>2</sup> Cfr. D. A. Miller, *The Novel and the Police*, University of California Press, Berkeley 1988, p. 82.

<sup>3</sup> Cfr. Deborah Vlock, "Dickens's Theatre, and the Making of a Victorian Reading Public", *Studies in the Novel*, Vol. 29, Number 2, Summer 1997, p. 164.

tempo libero, in alternativa al teatro. Inoltre furono utili per rendere la letteratura accessibile a una vasta fetta di popolazione, in particolar modo coloro che, per ragioni economiche o perché non alfabetizzati, non avevano la possibilità di leggere per conto proprio le opere di autori celebri. Costoro potevano dunque accedere al mondo della letteratura attraverso rappresentazioni che consistevano in una serie di letture eseguite ad alta voce davanti a un pubblico più o meno ampio.

A partire dalla massiccia diffusione di questa nuova “moda”, i critici si posero il problema di definirla. Le *Public Readings* non consistevano in “semplici” letture di opere o passi selezionati di fronte a un gruppo di persone, ma in vere e proprie interpretazioni. In base a tale distinzione, il termine *reading* appare arbitrario in riferimento a questo genere, richiamando alla mente l’immagine di un uomo che, seduto in un angolo con in mano un libro, legge a voce alta di fronte alla platea. In realtà, queste esibizioni si ponevano in rapporto con altri due generi performativi: la recitazione e lo *storytelling*.

La scarsa appropriatezza del termine *reading* per definire le suddette interpretazioni fu messa in evidenza più volte dal *Times*, che, in tutti gli articoli in cui si descriveva questo tipo di evento, ne riportava il titolo tra virgolette, suggerendo così che questo nuovo genere non si fosse ancora del tutto consolidato all’interno di una vera e propria tipologia culturale.<sup>4</sup>

Nell’epoca in cui Dickens iniziò la sua carriera di lettore-interprete, in Inghilterra esistevano tre tipi principali di *Public Readings*: le *Penny Readings*, i *subscription reading groups* e i *family reading circles*. Le *Penny Readings* si svilupparono a partire dagli anni Cinquanta dell’Ottocento, quando Samuel Taylor iniziò a leggere in pubblico gli articoli di Russell sulla Guerra di Crimea.<sup>5</sup> Le sue letture vennero poi portate sul palco nel 1856 e divennero un vero e proprio spettacolo di intrattenimento, per il quale le persone dovevano pagare un penny (da qui il nome *Penny Reading*). Le *Penny Readings* erano rivolte anche ai più

---

<sup>4</sup> Cfr. Malcolm Andrews, *op. cit.*, p. 55.

<sup>5</sup> Ci si riferisce al giornalista William Howard Russell, pioniere delle corrispondenze di guerra. Il *Times*, per il quale lavorava, lo inviò in Crimea per seguire in diretta lo svolgimento della guerra, dal quale egli trasmetteva al giornale i suoi articoli via telegrafo.

poveri, i quali non potevano permettersi forme di intrattenimento più costose, e si tenevano negli edifici pubblici dei paesi, come ad esempio le aule delle scuole.

Negli anni Sessanta esse divennero molto popolari, tanto da riempire un'intera serata, che prevedeva anche momenti dedicati a canto e recitazione e l'impiego di strumenti musicali. I prezzi erano bassi in virtù del fatto che gli attori non erano professionisti, ma giovani dilettanti con un grande entusiasmo per l'arte, e i posti a sedere non erano riservati. Questo, ovviamente, contribuì ad attirare anche cittadini appartenenti alla *working-class*. Per tali occasioni, furono persino pubblicate delle vere e proprie antologie, ovvero testi scritti, che costituivano il repertorio da cui trarre i canovacci per le *performance*. Le più celebri sono le *Penny Readings in Prose and Verse* di Edward Carpenter (1865) e la raccolta degli *Original Sketches* di George Manville Fenn (1867).

Quando Dickens fece la sua prima lettura pubblica dei *Christmas Carols* (Birmingham, 1853), aveva in mente un nuovo *format*; le *Readings* tradizionali, poiché eseguite nelle scuole, rimasero sempre associate al contesto educativo, anziché essere considerate una forma di intrattenimento in sé. Egli, invece, con le sue *esibizioni*, rinnovò l'idea di fondo della rappresentazione, poiché voleva che essa fosse maggiormente associata agli spettacoli teatrali, legati all'educazione estetica più che a quella morale, facendo leva sul gusto artistico e sulle emozioni del pubblico. Malcolm Andrews ha affermato che "His reading of the *Carol* was designed precisely to entertain and to educate the feelings of his listeners".<sup>6</sup> Il suo *format* innovativo prevedeva inoltre che venissero rappresentate solo alcune parti del romanzo, che lui stesso selezionava in base a canoni estetici e al grado di "teatralità" dei personaggi che dovevano essere messi in scena e interpretati. A tale scopo Dickens, prima di ogni sua *performance*, riscriveva il testo adattandolo al pubblico contemporaneo e alla rappresentazione sul palcoscenico.

Il secondo sottogenere vittoriano di *Public Reading* era quello facente capo ai *subscription reading groups*. Si trattava di incontri organizzati, in cui le persone che si ritenevano parte di una comunità di lettori si davano appuntamento in un luogo pubblico, come un negozio, oppure a casa di una di loro. Raccoglievano una somma di denaro per prendere in prestito dalla biblioteca locale la puntata del

---

<sup>6</sup> Cfr. Malcolm Andrews, *op. cit.*, p. 53.

mezzo di un romanzo di Dickens e poi si riunivano, con uno di loro che leggeva ad alta voce di fronte agli altri. Erano circoli informali, che accoglievano anche i meno abbienti, i quali, non avendo i mezzi per leggere le opere individualmente, potevano godere dei diversi vantaggi che i circoli di lettura offrivano loro. Talvolta tali gruppi comprendevano solo amici intimi e familiari: in questo caso si parlava di *family reading circles*. L'abitudine delle letture domestiche si diffuse pure tra le famiglie più agiate, quelle cioè che potevano permettersi anche altre forme di intrattenimento; tutti i membri della famiglia, in questo caso, sedevano intorno al lettore, solitamente il membro più anziano, per ascoltarlo mentre costui interpretava i personaggi dei romanzi, imitandone le voci e i gesti.

Le *Public Readings*, in tutti i loro sottogeneri, divennero così un modo per ampliare il pubblico dei destinatari della letteratura contemporanea, rendendola accessibile anche agli strati sociali più bassi, trasformandola in un'esperienza collettiva, che univa persone differenti tra loro per origine, classe di appartenenza e interessi. Inoltre, esse contribuirono a ridurre le distanze tra lettore e autore. La pubblicazione delle opere a puntate sulle riviste aveva già a sua volta reso meno netta la distanza tra i diversi lettori da un lato, e tra autore e lettore dall'altro, in virtù del fatto che tutti i fruitori venivano a conoscenza degli avvenimenti dell'intreccio nello stesso momento, laddove la composizione veniva ripresa dopo essersi interrotta. L'impressione è quindi quella di una lettura "sincronizzata", alla base della concezione della letteratura intesa come esperienza collettiva.

Un'altra conseguenza di questo genere di intrattenimento fu l'attenuarsi del contrasto tra "narrativa" e "teatro". Il romanzo, come è noto, divenne a partire dall'Ottocento anche uno strumento di "evasione" concepito in alternativa al teatro, che era più costoso. Esso, tuttavia, in quanto implicava una lettura individuale, era fruibile solo dai cittadini alfabetizzati, escludendo gran parte della popolazione. Le *Public Readings* finirono così per costituire un punto di incontro tra le due forme di intrattenimento ("teatro" e "romanzo"), traendo il meglio da entrambe. Se da una parte, infatti, permettevano alle masse di accedere alle opere letterarie senza la necessità di un certo grado di istruzione, dall'altra offrivano una rappresentazione degna di quelle a pagamento che avevano luogo nei teatri.

Confrontandosi con il modello tradizionale delle *Public Readings*, alcuni scrittori, tra cui Charles Dickens, rappresentarono in modo del tutto innovativo le loro opere, attingendo al repertorio teatrale per descrivere e impersonare i propri personaggi. Nina Auerbach sottolinea a tal proposito che “most Victorian writers would not have written the works we know without the theatre to inspire them”.<sup>7</sup> Il processo straordinario attraverso cui Dickens riuscì a riportare in vita i propri personaggi attraverso abilità performative è stato così descritto dalla Vlock, la quale, come altri studiosi, ha inteso dimostrare come “novels and theatrical entertainments constantly slipped in and out of a mutual embrace” e, di conseguenza, la lettura diventasse un “intergeneric kind of process”:<sup>8</sup>

One might imagine the Victorian novel as a kind of tableau vivant, to use a construction from the nineteenth-century stage – that is, a story locked in place (in this case contained within the printed word instead of the frozen human body) suddenly come to life as the reading act begins, vocalizing and posturing and gesturing with all its heart. People read these novels with an acute awareness of theatrical presence; they witnessed characters from the contemporary stage materializing, as it were, from the page.<sup>9</sup>

Le opere dickensiane venivano pubblicate spesso quasi in simultanea con la loro rappresentazione teatrale, e questo permetteva ai lettori di fruire di più versioni della stessa opera in una volta, quella adattata per il palcoscenico e quella scritta; la loro lettura era dunque influenzata dai vari adattamenti, che arricchivano implicitamente le opere scritte con una forma e un gusto del tutto nuovi. In virtù di questo affiancamento tra letterario e teatrale, i romanzi dickensiani si liberavano della rigidità monologica tipica di altre opere vittoriane. L’approccio del lettore al testo scritto avveniva in modo diverso, tramite la lente delle “contaminazioni” degli adattamenti teatrali, che avvicinavano i personaggi a “dramatic types”.

Il teatro era il luogo in cui Dickens poteva, attraverso la lettura delle sue opere, “creare e ricreare” se stesso, sperimentando voci e *personae* differenti; come sostiene la Vlock, infatti, “[Dickens] saw his novels as strains of dialogue, and of dialogic descriptive prose, to be spoken and heard, to be invented and

---

<sup>7</sup> Cfr. Nina Auerbach, *Private Theatricals*, Harvard University Press, Cambridge 1990, p. 13.

<sup>8</sup> Cfr. Debora Vlock, *Dickens, Novel Reading, and the Victorian Popular Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 165.

<sup>9</sup> Cfr. Ibidem.

reinvented at each reading.”<sup>10</sup> Dickens, nelle sue *Readings* si impegnò, dunque, ad esplorare le voci umane attraverso i personaggi, di cui riproduceva i diversi accenti e il vocabolario del linguaggio parlato. L’interesse verso le differenze linguistiche (legate alla cultura o alla classe di appartenenza) che si poteva riscontrare nei romanzi pubblicati a puntate nei periodici, contrastava sensibilmente con il linguaggio più standardizzato degli articoli giornalistici.

L’insieme di queste differenze linguistiche era parte di quello che la Vlock definisce “theater of popular assumptions”,<sup>11</sup> e condizionava la lettura del testo trasformandola in un’esperienza teatrale collettiva, in cui venivano messi in scena differenti stereotipi sociali: “When they picked up any contemporary narrative they entered a sort of hybrid novelistic-theatrical genre, not plain written text but a living, dramatic dialogue between complex and stereotyped voices”.<sup>12</sup>

Da questo rapporto tra teatro e narrativa deriva il fatto che personaggi, storie e voci di vari romanzi vittoriani coesistevano nell’immaginario popolare con i personaggi, le storie e le voci del teatro;<sup>13</sup> le due realtà erano intercambiabili, dal momento che i tipi sociali rappresentati sul palco erano gli stessi che il lettore incontrava nel romanzo; questi poteva ad esempio giustapporre la descrizione di Flora Finching con il suo corrispettivo teatrale e con l’attrice il cui nome era associato al personaggio del romanzo di Dickens.

Il rapporto tra teatro e romanzo non riguardava solo il modo di percepire i personaggi e l’intreccio, ma anche le tematiche. In *Nicholas Nickleby* (1838), ad esempio, il padre e lo zio del protagonista ci vengono presentati come una coppia di opposti che, nonostante abbiano ricevuto la stessa educazione, ne traggono elementi differenti: il primo, timido e riservato, conduce una vita modesta in campagna; il secondo, invece, si convince che la ricchezza sia fonte di felicità e potere, e vivrà secondo questo principio. Nelle rappresentazioni teatrali, non solo quelle vittoriane, le coppie di opposti comparivano di frequente e in genere simboleggiavano il contrasto tra bene e male, tra vizio e virtù, e nella maggior parte dei casi i poli erano incarnati da due fratelli. Altri esempi di questo

---

<sup>10</sup> Cfr. *Ivi*, p. 167.

<sup>11</sup> Cfr. *Ivi*, p. 169.

<sup>12</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>13</sup> Cfr. *Ivi*, p. 170.



paradigma ci sono forniti da alcune opere di Shakespeare, come *King Lear* (1606), in cui tale distinzione è rappresentata dai fratelli Edgar ed Edmund, e *Hamlet* (1603), con Hamlet e Claudius.

## **2.2. Dickens interprete delle proprie opere**

La carriera di Dickens come interprete nelle *Public Readings* inizia quando, ancora giovane, lesse le sue prime opere davanti a un pubblico composto dapprima dai suoi amici più intimi, e poi anche da spettatori sconosciuti, per i quali portava in vita i suoi personaggi. Il successo derivò non poco dalla sua esperienza di attore volto a rendere le *performance* più complesse, come si è detto, di una semplice lettura pubblica. In tutta la sua carriera artistica, in effetti, Dickens confermò l'opinione invalsa tra i critici contemporanei relativamente alla sua "persona pubblica", una persona poliedrica, nella quale si compenetravano l'attore, il lettore e l'autore. Dickens fu attivo come interprete nelle *Public Readings* tra il 1853 e il 1870. La sua prima lettura si svolse a Birmingham nel 1853, per raccogliere fondi a scopo benefico. Questo, tuttavia, non fu il suo primo contatto teatrale, in quanto nel 1832, all'età di vent'anni, gli venne offerta l'opportunità di fare un'audizione al Covent Garden, anche se alla fine non riuscì a presentarsi a causa di un forte raffreddore. Da quel momento la sua passione per il teatro, che non si affievolì col passare del tempo, lo portò a recitare in piccole compagnie amatoriali, all'interno delle quali assunse incarichi sia come attore che come produttore.

Come si è già sottolineato, Dickens rinnovò il *format* tradizionale, utilizzando la formula già sperimentata dall'attore Charles Mathews: il *monopolylogue*, che consisteva nella "concentrazione" di più personaggi in una sola persona, la quale li interpretava, assumendone di volta in volta la voce, i gesti e le espressioni peculiari. L'innovatività di Dickens andò oltre, superando il suo stesso modello: egli, infatti, non metteva in scena solo i personaggi, ma anche l'autore, attraverso un'istanza narrante e coordinatrice che aveva il compito di guidare il pubblico attraverso le varie interpretazioni.

Un'altra differenza è che, contrariamente a Mathews, egli non faceva ricorso a peculiari effetti scenici per ottenere un impatto più forte; solo per fare un

esempio, indossava lo stesso abito durante tutta la serata, senza cambiarsi prima di interpretare un nuovo personaggio; allo stesso modo, non si serviva di strumenti scenografici, quali sfondi o altri tipi di armamentario. Tutto ciò perché desiderava che l'attenzione del pubblico fosse concentrata esclusivamente sull'attore e, a questo scopo, portava con sé in scena solo alcuni oggetti indispensabili: un tavolo, un libro e un bicchiere d'acqua. Durante le sue esibizioni, rimaneva perlopiù fermo in un punto preciso del palco, solitamente dietro il tavolo. Di conseguenza, tutti gli effetti drammatici delle sue rappresentazioni provenivano solo dai suoi gesti e dal tono della voce.

Dickens viene dunque analizzato dalla Vlock quale esempio evidente di come la distinzione convenzionale tra “narrativa” e “teatro” sia in realtà fluida, poiché “everything is read through the lens of popular performance”.<sup>14</sup> Un simile connubio tra narrativa e esperienza teatrale si riscontra anche negli *Street Sketches* dickensiani, frutto della combinazione di un *reportage* permeato dallo spirito di osservazione giornalistica, e *fiction*, prodotto della sua abilità creativa. Dapprima pubblicati singolarmente nei quotidiani, vennero raccolti nel 1836 in due volumi che contenevano circa 56 piccole rappresentazioni di scene e persone, tratte dalla Londra variegata ben nota all'autore. Dickens, che firmò la sua prima opera con lo pseudonimo “Boz”, dipinse personaggi di ogni cultura o gruppo sociale di appartenenza, cogliendone persino i differenti accenti. Attraverso i suoi *sketches*, i lettori erano virtualmente in grado di “ascoltare” e “vedere” Londra senza esservi mai stati.<sup>15</sup> L'opera, dunque, si sviluppava su tre dimensioni: visiva, vocale e narrativa. Questo aspetto conferma il legame stretto tra arte performativa e letteratura in Dickens, di cui ha parlato la Vlock nel suo saggio.

Le *performance* dickensiane creano una corrispondenza tra *public reading* e *acting*, elemento che catalizzerebbe un rapporto biunivoco di proiezione tra *reader* e *actor*, grazie al quale un lettore può immaginarsi attore e viceversa.<sup>16</sup> Dickens, dunque, concentrò nelle sue *performance* tutti questi elementi, creando una sorta di spettacolo a metà strada tra il letterario e l'istrionico. Questo intrattenimento offriva un'alternativa al teatro vero e proprio, considerato peraltro,

---

<sup>14</sup> Cfr. Deborah Vlock, *Dickens, Novel Reading and the Victorian Popular Theatre*, cit., p. 3.

<sup>15</sup> Cfr. *Ivi*, p. 61.

<sup>16</sup> Cfr. *Ivi*, p. 64.

all'epoca, un possibile luogo di corruzione. Coloro che, per non rischiare di violare i codici morali, si rifiutavano di frequentare il teatro, potevano dunque godere di simili spettacoli nelle aule scolastiche, col vantaggio di non vedere compromessa la loro reputazione. Le *Public Readings* costituivano in questo senso una sorta di compromesso che appagava il desiderio di evasione attraverso forme di intrattenimento "approvate" dalla società vittoriana. Il loro successo si lega alla loro natura ibrida, drammatico-letteraria, che, proprio in virtù di questa sua caratteristica, non faceva calare ombre sull'assiologia coeva.

Dopo aver parlato del concetto di lettura come "esperienza condivisa", ci soffermiamo ora sul modo in cui Dickens "creò" la propria comunità di lettori. È bene evidenziare che una *readership* è in genere composta da persone molto diverse tra loro per interessi, genere, cultura, e così via. Compito dell'autore è riuscire a coinvolgere i suoi *readers* creando una comunità di cui egli stesso diventa parte integrante, poiché si trova nello stesso luogo dei suoi destinatari, al momento della lettura. La presenza fisica dell'autore ha un ruolo fondamentale poiché lo avvicina al suo pubblico, eliminando le barriere tradizionali esistenti tra autore e lettore. Andrews paragona la lettura personale ad una corrispondenza epistolare unilaterale, attraverso la quale l'autore condividerebbe le sue opere con i lettori. Tuttavia, come le lettere, il romanzo si associa nella mente del destinatario all'idea di un'assenza, quella del mittente-autore, di cui il testo è il sostituto.<sup>17</sup> Le *Readings*, al contrario, sono caratterizzate dalla presenza fisica dell'autore e, dunque, sarebbero paragonabili a delle *interviews*. Lo scrittore, trovandosi nella stessa stanza del suo pubblico, diventa uno di loro, introducendoli nel suo mondo e accompagnandoli di persona.

Nel passaggio tra lettura privata e condivisa, ciò che cambia è dunque il rapporto tra i differenti *readers* e l'autore: nella prima, essi sono legati da un rapporto di *readership*, mentre nella seconda da una *companionship* o *friendship*, in quanto gli spettatori condividono la loro passione letteraria attraverso una serie di incontri, proprio come farebbero degli amici. L'autore, a sua volta, non è eclissato dietro il testo, ma si trova davanti al pubblico, pronto a condurlo in un viaggio immaginario attraverso la sua *performance*. Inoltre, come Dickens

---

<sup>17</sup> Cfr. Ivi, p. 67.

rimarcò, il risultato finale è frutto della collaborazione tra *performer* e pubblico, in cui anche quest'ultimo partecipa attivamente dimostrando il suo apprezzamento per l'attore. Nel discorso introduttivo alla lettura dei *Carols*, che si svolse nel 1858 a Bristol, lo scrittore argomentò:

If, as they proceeded, any of his [the author's] audience should feel disposed to give vent to any feeling of emotion, he would request them to do so in the most natural manner, without the slightest apprehension of disturbing him. Nothing could be more agreeable to him than the assurance of their being interested, and nothing would be more in accordance with his wishes than that they should all, for the next two hours, make themselves as much as possible like a group of friends, listening to a tale told by a winter fire, and forget all ceremony and forms in the manner of their coming together.<sup>18</sup>

Il tipo di pubblico immaginato da Dickens non doveva restare immobile a guardare e ascoltare passivamente, ma partecipare esprimendo emozioni; in altri termini, Dickens intendeva eliminare quella barriera che esisteva da sempre tra l'autore e il lettore, sollecitando il pubblico ad abbandonare la riservatezza e interagire. Egli chiedeva, in definitiva, l'espressione spontanea e sincera di un apprezzamento verso la sua *performance* attraverso lacrime o risa. In conclusione, nella visione di Dickens, alla base del successo di ogni *performance* vi è un rapporto di interdipendenza tra lettore e pubblico.

### **2.3. *Little Dorrit*: le tematiche sociali**

*Little Dorrit* è un romanzo scritto e pubblicato in fascicoli mensili tra il 1855 e il 1857. Il titolo originale era *Nobody's Fault*, con un'allusione a una società formata da una "mass of unknowable people",<sup>19</sup> in cui le sofferenze non erano viste come correlate a una causa specifica, ma come il risultato di un "collective human crime of selfishness, hypocrisy, weakness of will".<sup>20</sup> Dopo alcuni episodi, il titolo venne poi cambiato in *Little Dorrit*, soprannome con il quale Amy, la protagonista della storia, veniva chiamata per la sua costituzione minuta, simile a quella di una bambina.

Il romanzo è diviso in due volumi, *Poverty* e *Riches*, i quali alludono al cambiamento che avviene nella vita dei Dorrit quando William, padre di Amy, da

---

<sup>18</sup> Cfr. Charles Dickens, "At a Reading for the Athenaeum: Bristol", 19 January 1958 in *Speeches of Charles Dickens*, cit., p. 245.

<sup>19</sup> Cfr. A. O. J. Cockshut, *The Imagination of Charles Dickens*, Collins, London 1965, p. 145.

<sup>20</sup> Cfr. Ibidem.

tempo rinchiuso nella prigione del Marshalsea per debiti, viene rilasciato in seguito alla scoperta di una cospicua somma che la sua famiglia avrebbe ereditato e della quale fino ad allora nessuno era a conoscenza.

Divenuto ricco, egli lascia Londra per intraprendere un viaggio in Italia finalizzato, da una parte, a prendere le distanze dal suo “vergognoso” passato e, dall’altra, a istruire le figlie secondo il codice della buona società, grazie ai preziosi insegnamenti di Mrs General.

Intorno alla vicenda della famiglia Dorrit ruotano quelle di una serie di altri personaggi che ci vengono presentati nel corso dei primi capitoli. I primi due si trovano precisamente nella prigione di Marsiglia: il *villain* Rigaud, accusato di uxoricidio, e John Baptist Cavalletto, suo compagno di cella. Segue, nel capitolo successivo, la descrizione di un gruppo di viaggiatori provenienti dalla Cina, i quali, dopo una lunga quarantena, sono pronti per far ritorno in Inghilterra; tra loro vi sono i coniugi Meagles con Pet, la loro unica figlia, e Harriet, una ragazza che Mr Meagles ha accolto in casa sua e alla quale si rivolge con il nomignolo *Tattycoram*. Insieme a loro appaiono Miss Wade, una donna misteriosa e di poche parole, e Arthur Clennam, la cui storia, nel corso del romanzo, si intreccerà con quella dei Dorrit. Quest’ultimo sta tornando a casa dalla madre, Mrs Clennam, dopo un’assenza di circa vent’anni, per mantenere la promessa, fatta al capezzale del padre, di consegnarle un orologio che reca la scritta “D.N.F.”, *Do Not Forget*. L’oggetto racchiude un segreto custodito per tanti anni dalla sua famiglia e che coinvolge anche i Dorrit, la cui figlia più giovane lavora in casa di Mrs Clennam.

Arthur Clennam si impegna per scoprire il segreto che si cela dietro la scritta dell’orologio, sospettando che la sua famiglia sia corresponsabile della disgrazia dei Dorrit. Infine, con l’aiuto di Mr Panks, scopre che i Dorrit hanno ereditato un ricco patrimonio, di cui a lungo sono stati all’oscuro, e che permetterà loro di lasciare per sempre le mura del Marshalsea. Il primo volume del romanzo si conclude con la liberazione di William Dorrit, alimentando la speranza di un futuro migliore per i protagonisti. Invece, fin dall’inizio del secondo libro, tali speranze vengono deluse; nonostante la vita agiata che i Dorrit conducono in Italia, infatti, nessuno di loro appare realmente felice: William è perseguitato dallo

spettro del passato, mentre Amy non riesce ad adattarsi alle rigide regole della buona società e sente nostalgia per la vita tra le mura del Marshalsea.

Il tema principale del romanzo è la “prigione”, intesa anche metaforicamente come stato d’animo che opprime indistintamente tutti gli esseri umani, ricchi e poveri, come sensazione di *suffocating enclosure* acuita dal contesto entro cui si svolgono le varie vicende. Tutti i luoghi rappresentati nel testo riprendono peraltro, con qualche variazione, le caratteristiche della prigione “fisica”. La città di Londra diventa essa stessa una prigione, evocata attraverso gli aggettivi *gloomy*, *close* e *stale*.<sup>21</sup> L’autore ricorre inoltre a contaminazioni semantiche giocate sulla *pathetic fallacy*: si pensi a *melancholy streets*,<sup>22</sup> in cui lo stato d’animo di melanconia viene proiettato nelle strade della città, personificata, a sua volta, in un *penitential garb of soot*,<sup>23</sup> e all’espressione *some doleful bells*,<sup>24</sup> dove l’aggettivo “triste”, “afflitto” richiama un’atmosfera di mestizia. Infine, la ripetizione del sostantivo *streets* nel passaggio *Nothing to see but streets, streets, streets. Nothing to breathe but streets, streets, streets*,<sup>25</sup> enfatizza l’idea che ogni via di fuga da questa condizione di oppressione risulti impossibile.

La gravidanza allegorica che caratterizza le descrizioni di Londra nel terzo capitolo, in cui Arthur Clennam passeggia per le strade della città, è il primo indizio di una chiave di lettura del testo: la prigione di Marsiglia e quella del Marshalsea sono il simbolo di una condizione psicologica dell’uomo, proiettata nello spazio circostante, e per la quale qualsiasi mezzo di fuga, o almeno quelli materiali come il denaro, si rivela solo illusorio. Lo dimostra il fatto che William Dorrit non riesce a integrarsi completamente all’interno dell’alta società, neppure dopo esser divenuto ricco e aver lasciato Londra, poiché ancora perseguitato dal proprio passato. Il viaggio in Italia e il denaro ereditato gli consentono di lasciare la prigione “fisica” del Marshalsea, ma vanificano il tentativo di fuggire dalla propria condizione psicologica. Nel capitolo diciannovesimo del secondo libro egli, invitato dai Merdle ad un ricevimento, ha un cedimento che lo porta a

---

<sup>21</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, London University Press, New York and Toronto 1963, p. 28. [corsivi miei].

<sup>22</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>23</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>24</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>25</sup> Cfr. Ibidem.

pronunciare un discorso, apparentemente privo di razionalità, ma in realtà significativo, in quanto mette in rilievo in maniera drammatica l'impossibilità di fuggire dalla suddetta condizione psicologica di paralisi:

Ladies and gentlemen, the duty – ha – devolves upon me of – hum – welcoming you to the Marshalsea. Welcome to the Marshalsea! The space is – ha – limited – limited – the parade might be wider; but you will find it apparently grow larger after a time – a time, ladies and gentlemen – and the air is, all things considered, very good.<sup>26</sup>

Con le sue numerose esitazioni e ripetizioni, presagio di un crollo imminente dell'io prigioniero, il quale morirà pochi istanti dopo nella sua residenza italiana, questo discorso esprime in maniera drammatica l'idea che la prigioniera in realtà non abbia mai abbandonato William Dorrit, acquisendo una valenza più profonda nel secondo libro. Significativamente, proprio verso la fine di quest'ultimo, si assiste pure al crollo irreversibile dei Merdle, che rappresentavano fin dal principio il modello cui molti rappresentanti della società londinese aspiravano, il centro di una *élite*, ammirati e rispettati da tutti. Tale fine conferma l'idea che nessun individuo è immune alla sofferenza, neppure i ricchi e i potenti, la cui condizione privilegiata si fonderebbe su valori effimeri.

Il romanzo si caratterizza nell'insieme per la sua staticità, dovuta alla mancanza di una vera e propria azione capace di apportare cambiamenti. In tal modo l'autore ribadisce il concetto di una società composta da persone prive di volontà propria, le quali non riescono a perseguire i propri obiettivi, ma si sforzano di partecipare a una "commedia", affannandosi nella ricerca di una collocazione nella realtà in cui vivono e recitando un ruolo che impedisce loro di raggiungere la felicità. William Dorrit è senza dubbio l'esempio più evidente: anche dopo aver lasciato il Marshalsea, è condizionato dal giudizio di una società che lo avrebbe biasimato e emarginato per il suo passato, e si impegna fino all'ultimo a ristabilire la propria immagine anziché apprezzare la libertà e il benessere economico, condivisi con la famiglia.

Se il primo simbolo del romanzo è rappresentato dalla "prigioniera", il secondo è il "labirinto", oggettivato dall'Ufficio delle Circonlocuzioni, definito ironicamente "glorious establishment",<sup>27</sup> a capo del quale vi è il ramo dei Tite

---

<sup>26</sup> Cfr. *Ivi*, p. 647.

<sup>27</sup> Cfr. *Ivi*, p. 105.

Barnacle, una delle famiglie più potenti di Londra, e attraverso i cui dipartimenti le persone si perdono tra formalità e pratiche burocratiche, senza vedere realizzati i propri progetti o risolte questioni cogenti. Tale edificio compare per la prima volta quando Arthur Clennam vi si reca per scoprire l'identità dei creditori di William Dorrit, e risolvere in questo modo la situazione dell'uomo. L'introduzione al "glorioso edificio" è permeata di una sottile ma feroce ironia, che denuncia l'inefficienza di un'importante istituzione la quale, invece di garantire al pubblico che vi si affida la tutela dei diritti, si abbandona all'inerzia, lasciando irrisolte le questioni che le vengono poste:

Numbers of people were lost in the Circumlocution Office. Unfortunates with wrongs, or with projects for the general welfare (and they had better have had wrong at first, than have taken that bitter English recipe for certainly getting them), who in slow lapse of time and agony had passed safely through other public departments; who according to rule, had been bullied in this, overreached by that, and evaded by the other; got referred at last to the Circumlocution Office, and never reappeared in the light of the day.<sup>28</sup>

Clennam, come tutti gli altri, è costretto ad affrontare una serie di peripezie che lo portano a spostarsi da un dipartimento all'altro e a incontrare diversi impiegati, i quali, di fronte alle sue richieste di informazioni, rispondono in modo vago e confuso, prima di inviarlo presso i colleghi "competenti" nell'ambito di suo interesse. La descrizione dell'Ufficio delle Circonlocuzioni è paragonabile a quella di un labirinto, che si dirama in numerose stanze e corridoi nei quali è facile perdersi.

Attraverso l'immagine labirintica, Dickens pare suggerire un'analogia tra mondo in cui viviamo e "an incomprehensible tangle",<sup>29</sup> in cui diventa impossibile capire le cause delle sofferenze, connesse a un male sociale tentacolare e senza nome. Nel romanzo egli dipinge alcuni personaggi malevoli che il lettore può individuare facilmente in Rigaud, Casby e Mrs Clennam. Essi, tuttavia, sono solo la materializzazione di un male che in realtà è indefinito, in quanto, come già detto, non ha una causa specifica, e contro il quale gli esseri umani non possono nulla. Ogni tentativo di fuga si risolve in un inutile viaggio al termine del quale si ritorna sempre alla condizione iniziale.

---

<sup>28</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 105-106.

<sup>29</sup> Cfr. J. Hillis Miller, *Charles Dickens. The World of His Novels*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1965, p. 232.



Il terzo elemento caratterizzato da una valenza simbolica è la ripetizione del sostantivo “gentleman”, con cui alcuni personaggi definiscono se stessi, spinti dalla volontà di elevare il proprio *status*. Blandois si presenta a Cavalletto come un “gentleman”;<sup>30</sup> William Dorrit, mentre si trova nel Marshalsea, insiste più volte sulla sua “gentility”; infine, l’Ufficio delle Circonlocuzioni è definito ironicamente una “school of gentility”.<sup>31</sup>

L’inflazione cui è sottoposto il termine “gentleman” è indicativa di una società in cui ciò che conta non è la “realtà”, ma l’“apparenza”. Solo alla fine tale appellativo riacquisisce antifrasticamente valore, quando il maggiordomo di Mr Merdle, nell’annunciare il suicidio del suo padrone, dirà: “Sir Mr Merdle never was the gentleman, and no ungentlemanly act on Mr Merdle’s part would surprise me”.<sup>32</sup> Egli sottolinea una volta per tutte che la *gentility* attribuita a Mr Merdle era legata esclusivamente al denaro, in assenza del quale resta solo una natura vile che ha portato l’individuo a porre fine alla sua vita, piuttosto che affrontare le conseguenze del fallimento.

Le vicende di William Dorrit e quelle di Merdle sono indicative del fatto che la società descritta da Dickens appare come una potente macchina che rende gli individui schiavi del gioco delle “false apparenze”, trasformandoli in esseri privi di identità. Quasi tutti i personaggi, Merdle, Dorrit, Casby, Blandois, interpretano dunque più o meno persuasivamente il ruolo del *gentleman*, di cui mimano il linguaggio, gli atteggiamenti, tentando di distinguersi dagli altri, tra cui gli abitanti del quartiere di Bleeding Heart Yard. I Merdle, considerandosi “superiori” al resto della società, diventano a loro volta una sorta di modello per gli altri, i quali si rivolgono a loro per sottoporre questioni complicate e chiedere consigli sul da farsi, come ad esempio Mrs Gowan, che vorrebbe porre fine al fidanzamento tra suo figlio Harry e Pet, trovandolo sconveniente. Dorrit, dal canto suo, accetta di buon grado doni e denaro da coloro che gli fanno visita in prigione, ritenendoli un omaggio alla sua *gentility*; Casby offre caramelle e dolci ai bambini del quartiere, ma non manca di sottolineare i suoi diritti in quanto proprietario delle loro abitazioni e non rinuncia a esercitare il suo potere in loro

---

<sup>30</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 8.

<sup>31</sup> Cfr. *Ivi*, p. 105.

<sup>32</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 708.

assenza; Blandois, infine, reclama la sua autorità su Mrs Clennam e su Flintwich in virtù del segreto riguardante il testamento di Gilbert Clennam, che ha scoperto per caso. È possibile, nei personaggi appena citati, riscontrare un atteggiamento simile a quello di Jingle in *Pickwick Papers*, il quale, sebbene spinto dal desiderio di apparire un gentiluomo, dimostra di non essere all'altezza di tale ruolo, a causa di un'interpretazione deviante della *gentility*, assimilata a una serie di caratteristiche esteriori, invece che a una naturale inclinazione e a qualità interiori.

Tuttavia, a mio avviso, mentre la farsa di Jingle sembra derivare di più dalla volontà di prendersi gioco delle sue vittime (lo dimostra la sua reazione quando viene scoperto l'imbroglio), in *Little Dorrit* gli atteggiamenti affettati dei personaggi sono legati a una condizione di impotenza che li induce a interpretare una parte. In altri termini, Jingle è caratterizzato da un'autodeterminazione che lo porta a padroneggiare il proprio ruolo per tutta la durata della farsa, sebbene alla fine venga scoperto e arrestato. Al contrario, Dorrit e Merdle non sono in grado di controllare pienamente la propria posizione e sono vulnerabili di fronte agli avvenimenti che li coinvolgono; le esitazioni e le ripetizioni di William Dorrit sono un segnale della sua incapacità di calarsi perfettamente nella parte di gentiluomo, discrepanza che lo porterà ad una fine tragica, mentre il crollo della banca dei Merdle decreta una volta per tutte l'illusorietà del loro mondo. In definitiva, la teatralità che li caratterizza si permea di elementi drammatici in quanto servirebbe a compensare i desideri e le aspettative che tali personaggi nutrono nella realtà, all'interno della quale non riescono però a concretizzarli. Per esempio, Mrs General compensa la propria posizione di subordinazione e le umiliazioni subite (in seguito al fallimento del matrimonio) tramite l'etichetta, che ella confonde con la superiorità di classe.<sup>33</sup>

Alla base di questi atteggiamenti vi è inoltre una costante ossessione per la propria posizione sociale e la paura del giudizio altrui. Mrs General, che vorrebbe apparire una donna distinta e disinteressata agli occhi di Dorrit, si rifiuta di discutere l'ammontare del suo compenso, dichiarando persino di non voler essere pagata per i suoi servizi. Insiste nel precisare che il suo ruolo a casa dei Dorrit sarebbe stato quello di un'amica nei confronti delle figlie, e non quello di

---

<sup>33</sup> Cfr. A. O. J. Cockshut, *op. cit.*, p. 151.

“governante”. Nonostante ciò, tra dinieghi e finzioni calcate, alla fine della loro conversazione ella riesce ad assicurarsi il trenta per cento in più di quanto inizialmente pattuito:

‘Might I be excused’, said Mr Dorrit, ‘if I inquired – ha – what remune.’ ‘Why, indeed, returned Mrs General, stopping the word, ‘it is the subject on which I prefer to avoid entering. I have never entered on it with my friends here; and I cannot overcome the delicacy, Mr Dorrit, with which I have always regarded it. [...] I think two daughters are mentioned?’. ‘Two daughters,’ said Mr Dorrit again. ‘It would therefore,’ said Mrs General, ‘be necessary to add a third more to the payment (whatever its amount may prove to be), which my friends here have been accustomed to make to my bankers.’<sup>34</sup>

Nel romanzo vi è un altro caso in cui i personaggi, nel tentativo di elevare il proprio *status*, interpretano un ruolo che, tuttavia, non rispecchia la realtà. Il ruolo è quello del *father*: tali “attori” sono William Dorrit, il quale insiste sulla sua posizione di “father of the Marshalsea”, e Mr Casby, che si fa chiamare *father* dai cittadini di Bleeding Heart Yard. Entrambi, tuttavia, lungi dall’incarnare un padre amorevole e comprensivo, si presentano piuttosto come patriarchi che esercitano il proprio potere nei confronti delle loro “vittime”. Dorrit, ad esempio, temendo l’allontanamento di Amy dalla propria sfera di controllo, disapprova ogni tentativo della figlia di rendersi autonoma e contribuire finanziariamente. Solo il lavoro presso la dimora di Mrs Clennam, di cui il padre resta all’oscuro, le consente di guadagnare un piccolo margine di indipendenza. Nel secondo libro, inoltre, egli è d’accordo con Mrs General per quanto riguarda l’educazione della figlia più giovane; aderendo ai principi dell’istitutrice, priva Amy della libertà d’azione e ne inibisce le emozioni, rimproverandola spesso per la sua incapacità di seguire i precetti dell’insegnante. Ancora più controverso e ambiguo è il ruolo di patriarca esercitato da Casby presso il quartiere povero di Bleeding Heart Yard. Egli, infatti, è considerato una figura paterna e protettiva dagli abitanti, in quanto regala dolci ai bambini, mentre subdolamente delega l’incarico di ritirare le imposte degli affitti al suo impiegato, Mr Pancks, il quale è erroneamente giudicato il vero responsabile delle difficoltà economiche che i poveri cittadini sono costretti ad affrontare. Il malinteso verrà chiarito quando, in un gesto di grande teatralità, Pancks taglia con le forbici i capelli di Casby, rivelando a tutti la

---

<sup>34</sup> Cfr. *Ivi*, p. 449.

vera natura del loro *father* e additandolo come un proprietario senza scrupoli che si nasconde dietro la falsa maschera di generosità paterna.

Il termine *father* diventa ambiguo quanto *gentleman*, se relazionato a una persona che lo utilizza per autopromuoversi. Esso perde la sua valenza originale se attribuito a William Dorrit o a Casby poiché ciò che essi dichiarano di essere è contraddetto dalle loro azioni nel corso del romanzo. Allo stesso modo, l'ambiguità di cui si connota il termine *gentleman* tende qui a denunciare il pericolo di una commistione tra nobiltà d'animo e valori superficiali.

Il “gioco delle apparenze” non risparmia neppure i due protagonisti, i quali, inizialmente incapaci di vedere la realtà che si cela dietro la superficie, non riescono ad agire in vista della loro felicità. Mr Clennam non è in grado di intravedere una donna in Little Dorrit, i cui tratti infantili sono da ricondurre metaforicamente al fatto che ella ha preservato in età adulta la propria innocenza e la sincerità d'animo dell'infanzia. Tale errore di prospettiva gli impedisce, da una parte, di cogliere i sentimenti che Amy prova per lui e, dall'altra, di nutrire per lei un sentimento diverso dall'affetto paterno. Solo alla fine, quando Clennam riesce a comprendere che Amy si sta trasformando in una donna adulta e dotata di buon cuore, il suo affetto si integrerà con l'amore. Il momento preciso della rivelazione avviene mentre egli varca per la prima volta le mura del Marshalsea in qualità di debitore, dopo aver investito e perso tutti i guadagni della società formata con l'amico Daniel Doyce, la “Doyce and Clennam”, nella banca di Merdle. John Chivery, guardiano della prigione e da sempre innamorato di Amy, aveva compreso fin da subito che l'oggetto delle attenzioni e del desiderio della ragazza, pur celato nel profondo del suo animo, era proprio Arthur Clennam, nel quale egli vede la causa della propria infelicità. Quando lo accompagna nella camera che un tempo era stata della famiglia Dorrit, Chivery gli svela ciò nonostante i sentimenti che Amy prova per lui e la vera ragione per la quale lo aveva rifiutato quando egli si era dichiarato a lei:

‘Do you see this window, sir?’ ‘Of course I see this window.’ ‘See this room?’ ‘Why, of course I see this room.’ ‘That wall opposite, and that yard down below? They have all been witnesses of it, from day to day, from night to night, from week to week, from month to month. For how often

have I seen Miss Dorrit here when she has not seen me!’ ‘Witness of what?’ said Clennam. ‘Of Miss Dorrit’s love.’ ‘For whom?’ ‘You,’ said John.<sup>35</sup>

Quando rimane solo nella sua stanza, in un momento di scoraggiamento, Clennam guarda dentro se stesso e comprende per la prima volta che l’unico pensiero in grado di offrirgli conforto è quello rivolto alla piccola Dorrit, la cui felicità è di per sé motivo di consolazione:

Little Dorrit, Little Dorrit. Again, for hours. Always Little Dorrit! [...] He ought to be much comforted by the reflection that she was quit of it forever; that she was, or would soon be, married; and that the Marshalsea gate had shut for ever on all those perplexed possibilities of a time that was gone. Dear Little Dorrit. Looking back upon his own poor story, she was its vanishing-point. Everything in its perspective led to her innocent figure. He had travelled thousands of miles towards it; previous unquiet hopes and doubts had worked themselves out before it; it was the centre of the interest of his life; it was the termination of everything that was good and pleasant in it; beyond, there was nothing but mere waste and darkened sky.<sup>36</sup>

Il romanzo termina con il matrimonio dei due protagonisti, celebrato nella prigione del Marshalsea. Sebbene sia difficile cogliere in ciò un “lieto fine” vero e proprio, è comunque indiscutibile che, grazie ad un amore sincero, Arthur e Amy riescano alla fine a conquistarsi un margine di felicità all’interno del clima di pessimismo che pervade tutto il testo.

L’autore, denunciando la corruzione di una società edificata su valori materiali quali il denaro e la classe di appartenenza, indica come mezzo per raggiungere la felicità un ritorno simbolico all’infanzia, ovvero alla spontaneità e alla sincerità d’animo. L’unico personaggio, tuttavia, che riesce a proiettare tali sentimenti nell’età adulta è la protagonista: il nomignolo “Little Dorrit” allude, da una parte, alla costituzione fisica della ragazza, e dall’altra alla sua capacità di preservare l’innocenza, nonostante le influenze negative.

Altri due personaggi, sebbene in vita siano stati colpevoli come gli altri di aver perseguito falsi ideali, riescono in qualche modo a riscattarsi e raggiungere la pace interiore. Mrs Clennam, rifiutandosi di cedere al ricatto di Rigaud, decide, poco prima di morire, di confessare alla protagonista la verità sulle sue responsabilità attraverso una lettera, ottenendone infine il perdono. In questo caso, la morte viene indicata da Dickens come altra possibile, unica via di fuga dalle

---

<sup>35</sup> Cfr. *Ivi*, p. 729.

<sup>36</sup> Cfr. *Ivi*, p. 733.

contraddizioni e dagli errori della vita terrena (essa rappresenta cioè circolarmente un ritorno all'infanzia, unica fase della vita che sfuggirebbe alla condizione di prigionia). Sebbene, in età adulta, l'uomo subisca le influenze di forze corruttrici, la purezza dell'infanzia continuerebbe a celarsi nelle profondità dell'animo, dalle quali essa riemerge dopo la morte, cancellando i segni dell'ipocrisia e della debolezza. Di seguito il passaggio che descrive la morte di William Dorrit, il cui volto si distende in una espressione di serenità infantile:

Quietly, quietly, all the lines of the plan of the great Castle melted one after another. Quietly, quietly, the ruled and cross-ruled countenance on which they were traced, became fair and blank. Quietly, quietly, the reflected marks of the prison bars and of the zig-zag iron on the wall-top, faded away. Quietly, quietly, the face subsided into a far younger likeness of her own than she had ever seen under the grey hair, and sank to rest.<sup>37</sup>

La metafora della maschera che distorce i lineamenti naturali del viso esprime un concetto fondamentale, rinvenibile nell'ambito di un pensiero che può correlarsi a Rousseau: tutti gli esseri umani sarebbero "buoni" per natura e ciò trova conferma nel periodo dell'infanzia. In età adulta, attraverso il patto sociale e l'ingresso in un mondo privo di valori autentici, essi "tradiscono" la loro vera natura per perseguire obiettivi illusori e inconsistenti, aderendo cioè ad un falso "credo" che li spinge a recitare un ruolo, inconciliabile con la felicità.

*Little Dorrit* può essere considerato il frutto di un connubio di *romance* e realismo, affabulazione e mimesi. La storia d'amore dei due protagonisti, infatti, si inserisce in un contesto sociale preciso, la Londra vittoriana, presente in molti altri romanzi dickensiani. Quando iniziò a scrivere *Little Dorrit*, Dickens aveva appena terminato *Bleak House* (1853) e *Hard Times* (1854), il cui principale bersaglio erano le istituzioni e l'alta borghesia. Da una parte, infatti, l'autore criticava una società forgiata sulla dottrina dell'utilitarismo, che identificava la realizzazione degli individui con la posizione da loro ricoperta, e la felicità con l'adesione a un "credo" che escludeva margini di emozione o di espressione identitaria autentica (come è evidenziato in *Hard Times*, su questo "credo" si fondava persino l'educazione dei bambini). Dall'altra, egli attaccava l'inefficienza delle istituzioni burocratiche inglesi, basate sulla dottrina del "non fare", oggetto di sferzante sarcasmo in *Bleak House*.

---

<sup>37</sup> Cfr. *Ivi*, p. 651.

Questi due “grandi mali” sociali, ampiamente descritti nei romanzi che precedono *Little Dorrit*, appaiono insieme in quest’ultimo, incarnati rispettivamente dalla famiglia Merdle, modello della società utilitarista cui aderiscono altri personaggi, e dall’Ufficio delle Circonlocuzioni, al quale l’autore dedica un intero capitolo. La satira contro l’Ufficio delle Circonlocuzioni derivò da un problema di attualità in cui Dickens fu profondamente coinvolto. Nel 1855, dopo che la proposta Layard<sup>38</sup> era stata respinta in Parlamento, venne fondata l’Associazione per la Riforma Amministrativa, volta ad attirare l’attenzione del pubblico sulla questione e a sollecitare il Governo verso la strada delle riforme. Dickens aderì all’associazione, assumendone poco tempo dopo la presidenza. Tuttavia, ciò non è sufficiente a rendere *Little Dorrit* un romanzo politico: pur attaccando con veemenza, nei suoi articoli sui periodici, la macchina governativa per la sua inefficienza (identificabile con l’Ufficio delle Circonlocuzioni), nel romanzo egli considerò tale inerzia e inattività non come attributo di un singolo organo, ma una sorta di “debolezza umana”, riconducibile dunque all’intera società inglese.<sup>39</sup>

Nell’opera, l’ufficio in questione costituisce la più importante sezione amministrativa del Paese. Nessun affare pubblico di qualunque genere poteva essere gestito senza il consenso dell’Ufficio delle Circonlocuzioni:

The Circumlocution Office was (as everybody knows without being told) the most important Department under Government. No public business of any kind could possibly be done at any time, without the acquiescence of the Circumlocution Office.<sup>40</sup>

L’ironia è messa in risalto dalla contrapposizione tra espressioni iperboliche come *glorious establishment* e *the sublime principle* e passi in cui si evidenzia l’abilità del Circumlocution Office nel non fare quanto deve essere fatto per il bene comune: “Whatever was required to be done, the Circumlocution Office was

---

<sup>38</sup> Austen Henry Layard (sottosegretario agli Affari Esteri nel 1852) fece una proposta di legge per l’eliminazione delle discriminazioni di classe e i privilegi dell’aristocrazia, in particolare il monopolio dell’esercito.

<sup>39</sup> Cfr. Carlo Mercuri, *Charles Dickens. “Little Dorrit”. Dall’analisi del linguaggio alla personalità del grande romanziere*, Firenze Atheneum, Firenze 1995, p. 46.

<sup>40</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 134.

beforehand with all the public departments in the art of perceiving – HOW NOT TO DO IT.”<sup>41</sup>

L’Ufficio delle Circonlocuzioni si distingue anche per l’automatismo delle persone che vi lavorano, le quali eseguono le loro mansioni senza riflettere, come se fossero prive di volontà e si limitassero a seguire la corrente:

Because the Circumlocution Office went on mechanically, everyday, keeping this wonderful, all-sufficient wheel of statesmanship, How not to do it, in motion. Because the Circumlocution Office was down upon any ill-advised public servant who was going to do it, or who appeared to be by any surprising accident in remote danger of doing it, with a minute, and a memorandum, and a letter of instructions, that extinguished him.<sup>42</sup>

La descrizione termina nell’ottica di una drammatica derisione: “It was this spirit of national efficiency in the Circumlocution Office that had gradually led to its having something to do with everything.”<sup>43</sup>

Un altro oggetto di critica di Dickens è la religione, che appare basata su una arbitraria interpretazione della fede e dei valori ad essa associati, devianza qui incarnata da Mrs Clennam. La visione dogmatica di quest’ultima si basa su un atto di presunzione intellettuale, ovvero sull’idea della consustanzialità del proprio agire con la volontà di Dio, tratteggiato in una severa fisionomia vetero-testamentaria. Ecco come Dickens la descrive:

With her cold grey eyes and her cold grey hair, and her immovable face, as stiff as the folds of her stony head-dress, her being beyond the reach of the seasons seemed but a fit sequence to her being beyond the reach of all changing emotions.<sup>44</sup>

Mrs Clennam è il simbolo di un rigore marmoreo e disumano, della chiusura mentale incapace di provare pietà e compassione per gli esseri umani; in antitesi con la visione evangelica, che potenzia l’elemento dell’affetto e del perdono, la donna attua la sua vendetta nei confronti della madre biologica di Arthur. Quando quest’ultimo torna dalla Cina e le consegna l’orologio con la scritta *Do Not Forget*, ella la interpreta in maniera diversa dagli intenti espressi dal defunto marito (ovvero il codicillo che Gilbert Clennam aveva aggiunto al testamento, per includere i Dorrit nell’eredità): “Do not forget the deadly sin, do not forget the

---

<sup>41</sup> Cfr. *Ivi*, p. 104.

<sup>42</sup> Cfr. *Ivi*, p. 105.

<sup>43</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>44</sup> Cfr. *Ivi*, p. 34.



appointed discovery, do not forget the appointed suffering. I did not forget. Was it my wrong I remembered? Mine! I was but a servant and a minister.”<sup>45</sup>

Lo stesso Rigaud aveva delineato perspicacemente la personalità di Mrs Clennam con le seguenti parole: “A lady without a fire, without love, implacable, revengeful, cold as the stone, but raging as the fire”.<sup>46</sup> Questa descrizione corrisponde perfettamente alla donna, la cui aridità d’animo si riflette nella desolazione della sua casa, presentata nel capitolo terzo del primo libro, dal titolo “Home”. Quando Arthur vi fa ritorno, viene accolto dal maggiordomo Flintwich, che lo accompagna nella stanza dove la madre trascorre ormai da circa dodici anni tutte le sue giornate:

Arthur followed him up the staircase, which was paneled off into spaces like so many mourning tablets, into a dim bed-chamber, the floor of which had gradually so sunk and settled, that the fireplace was in a dell. On a black bier-like sofa in this hollow, propped up behind with one great angular black bolster, like the block at a state execution in the good old times, sat his mother in a widow’s dress.<sup>47</sup>

#### **2.4. Le diramazioni del tema della prigionia**

Come è già stato evidenziato nel paragrafo precedente, il tema della prigionia in *Little Dorrit* ha una valenza fisica e simbolica. Esso è inoltre un elemento portante della struttura del testo, all’interno del quale è possibile riscontrare una dicotomia tra “disciplina” e “libertà”, poli individuabili nei comportamenti di alcuni dei personaggi. L’opposizione più evidente è senza dubbio quella tra Cavalletto e Mrs General, i quali mostrano reazioni differenti di fronte alla presa di coscienza dell’impossibilità di fuggire da una condizione di oppressione: da una parte si ha il tentativo di creare un mondo immaginario, il solo in cui sia possibile svincolarsi dalle convenzioni sociali, e dall’altra si manifesta la totale adesione a queste ultime.

Tali comportamenti riflettono ovviamente visioni diverse della realtà e dell’individuo: per la “generalessa” Mrs General, la vita è come un teatro in cui ognuno recita la propria parte, seguendo un copione ben preciso, al fine di ottenere il massimo dei benefici; Cavalletto è invece, forse più di tutti gli altri,

---

<sup>45</sup> Cfr. *Ivi*, p. 775.

<sup>46</sup> Cfr. *Ivi*, p. 772.

<sup>47</sup> Cfr. *Ivi*, p. 33.

l'espressione di una naturale ingenuità che si esprime attraverso un linguaggio non convenzionale. Il fatto che non sia di origine britannica permette ancor più all'autore di enfatizzare la sua estraneità rispetto al *modus vivendi* nazionale.

John Baptist Cavalletto ci viene presentato nel primo capitolo, mentre si trova in una cella della prigione di Marsiglia condivisa con Rigaud, un uomo di origine francese accusato di uxoricidio. La gerarchia all'interno della prigione risulta evidente sia attraverso il modo in cui Cavalletto si rivolge a Rigaud, chiamandolo *master*, sia alla luce del trattamento differente che il carceriere riserva loro al momento di portare il pasto. A Monsieur Rigaud viene servito un vero e proprio banchetto che include tre panini, del formaggio, salsicce, vitello in gelatina e del buon vino, mentre al povero Cavalletto spetta solo una fetta di pane stantio. Eppure quest'ultimo non si lamenta, ma, al contrario, appare più soddisfatto del suo compagno di cella per il cibo ricevuto, grazie alla sua capacità di trasformare, attraverso l'immaginazione, quel pasto frugale in un ricco banchetto. Rigaud, divorando il suo, chiede a Cavalletto cosa ne pensi del pane; la sua risposta mostra come l'immaginazione sia per l'uomo un modo per evadere dalla sua condizione:

'How do you find the bread?' 'A little dry, but I have my old sauce here,' returned John Baptist, holding up his knife. 'How sauce?' 'I can cut my bead so – like a melon. Or so – like an *omelette*. Or so – like a fried fish. Or so – like Lyons sausage,' said John Baptist, demonstrating the various cuts on the bread he held, and soberly chewing what he had in his mouth.<sup>48</sup>

Il linguaggio è un'altra forma di espressione che riflette la tendenza di Cavalletto a proiettarsi in una realtà immaginaria. Quando Rigaud gli chiede "You knew from the first moment when you saw me here, that I was a gentleman?", egli risponde semplicemente "ALTRO", che, dal suo punto di vista, in base a un gioco di associazioni mentali, corrisponde alla formula inglese "Of course!".<sup>49</sup>

In opposizione all'immaginazione esorcistica e benevola di Cavalletto, Mrs General incarna una visione totalizzante in linea con un "credo" ben definito, al quale ella aderisce completamente e a cui vorrebbe che anche le persone che le stanno intorno si adeguassero. Tale proposito è evidente quando, durante il

---

<sup>48</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 7.

<sup>49</sup> Cfr. Gail Turley Houston, "Pretending a Little: The Play of Musement in Dickens's *Little Dorrit*", *Dickens Studies Annual*, Volume 41, June 2010, pp. 265-280, p. 266.

soggiorno in Italia, le viene affidata da William Dorrit l'educazione delle due figlie. Il suo metodo mira ad annullare completamente la loro individualità, al fine di farle calare del tutto nel ruolo di giovani dell'alta società, caratterizzate da gusti e maniere affini a quelle delle coetanee di buona famiglia. L'educazione avallata e promossa da Mrs General rende l'essere umano una astrazione, poiché ne appiattisce le peculiarità in nome di un "ideale". Gail Turley Houston sottolinea a tal proposito l'ovvia associazione tra il nome della donna e il suo ethos "militaresco". Ella infatti incarnerebbe un sistema che opprime gli esseri umani al punto da privarli della loro personalità e indurli a conformarsi a principi quali "Prunes and Prisms"<sup>50</sup> e ad assumere comportamenti affettati, privi di spontaneità. Mrs General è descritta come *emotionless*, dalle maniere impeccabili ma incapace di amare e di interagire col mondo circostante. Anche i suoi gusti culturali, esibiti durante il soggiorno in Italia, non derivano da un profondo apprezzamento per un quadro o un artista, ma da codici di lettura prescritti: "Mrs General had no opinions. Her way of forming a mind was to prevent it from forming opinions".<sup>51</sup>

Il lessico di Mrs General, scelto in base alla capacità plastica delle parole di conferire una certa forma alla bocca grazie all'articolazione muscolare (*papà* sarebbe in tal senso più adatto rispetto a *father*), unito alla finta innocenza della donna, finalizzata ad ottenere la fiducia e la protezione economica di William Dorrit, costituiscono secondo la Houston una risposta ironica a quella che il filosofo e poeta tedesco Friedrich Schiller (1759-1805) definì "Formtrieb", ovvero l'anelito alla forma, all'imposizione di un ordine al mondo. In alcune delle sue opere, rileva la Houston, Dickens farebbe riferimento ai concetti chiave del trattato politico-culturale *On the Aesthetic Education of Man* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1794), in cui il filosofo elaborò la sua estetica in risposta ai principi di Kant,<sup>52</sup> ponendo la questione della necessità di un'armonizzazione tra l'intelletto e la sensibilità, o meglio tra quelli che Kant aveva definito "imperativo categorico" e "inclinazione". In tale direzione, Schiller

---

<sup>50</sup> Nel tentativo di educare le sorelle Dorrit, Mrs General fa un elenco di parole che iniziano con la consonante "p", che, a suo avviso, conferisce alla bocca una forma aggraziata quando la si pronuncia: papà, potatoes, poultry, prunes and prisms. L'espressione "prunes and prisms" è entrata nel linguaggio comune a indicare un modo di parlare affettato.

<sup>51</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 447.

<sup>52</sup> Cfr. Gail Turley Hurston, *op. cit.*, p. 267.

elaborò i concetti di *Stofftrieb* (ciò che è fenomenico e, dunque, soggetto ai cambiamenti e alla molteplicità), e *Formtrieb*, correlato alla ragione, al paradigma di forme astratte resistenti alle mutazioni.

Nella sua opera, inoltre, Schiller mostrò come l'essere umano fosse animato da queste due "tendenze", legate rispettivamente al corpo e alla mente, e soprattutto come l'educazione alla bellezza fosse in grado di armonizzarle, in quanto essa permetterebbe all'individuo di raggiungere una dimensione di libertà connettendo tra loro (e trascendendo) le astrazioni intellettuali e il mondo sensibile. Il mezzo di cui l'educazione estetica si avvale sarebbe il "gioco" ("Spieltrieb"), ovvero un'attività che si fonda sulla libertà creativa e tempera gli estremi di "Formtrieb" e "Stofftrieb". Nelle escursioni ludiche, infatti, la componente sensibile non è subordinata ad uno scopo razionale, né il momento intellettuale è sminuito dall'impulso sensibile: al contrario, in esse sensibilità e intelletto, materia e forma, esteriorità e interiorità, essendo i due aspetti inseparabili di una sola attività, divengono espressione di "bellezza". Nel gioco, dunque, si realizzerebbero in modo armonico le due componenti fondamentali dello spirito umano.

La Houston individua in sostanza in Mrs General una caricatura della tendenza associata all'intelletto e alla volontà, ossia l'"imperativo categorico" analizzato da Kant nella *Fondazione della Metafisica dei Costumi* (1785), che si pone come punto cardinale dell'etica. In opposizione a ciò, Dickens coglierebbe nell'estetica una via di fuga e di sopravvivenza ai rigidi codici vittoriani, una fuga che si manifesta attraverso il linguaggio apparentemente confuso e l'immaginazione di Cavalletto. L'aspetto ludico come forma di sopravvivenza e canale di armonizzazione tra morale (vittoriana) e sensibilità sarà ancora più evidente nel racconto consolatorio che Amy inventa per l'amica Maggie (e, implicitamente, per se stessa). Il racconto della Principessa suggerisce la modalità con cui l'immaginazione crea "an image of the ideal that we can keep in our minds even though we cannot believe it can exist in reality".<sup>53</sup>

L'idea schilleriana viene qui ad intersecarsi con il tema dell'amore non corrisposto, che trova tuttavia una forma di compensazione nell'immaginazione. Il

---

<sup>53</sup> Cfr. Robert Higbie, *Dickens and the Imagination*, Gainesville, UP of Florida 1998, p. 175.

racconto (metadiegetico) della Principessa occupa il capitolo ventiquattro del primo libro, mentre il contesto diegetico è la prigione del Marshalsea, in cui Amy vive col padre da quando è nata. La ragazza è innamorata di Arthur Clennam, il quale è stato molto vicino alla sua famiglia recandosi spesso a far visita al padre e pagando i debiti di Tip, il fratello maggiore di Amy, arrestato per aver perduto grosse somme al gioco. La generosità e le gentilezze di Arthur suscitano nella protagonista un sentimento che va oltre la sincera gratitudine. Tuttavia, tale sentimento è destinato a restare temporaneamente inappagato, poiché ben presto scopre che egli è innamorato di un'altra fanciulla, Pet Meagles, la quale però aveva in precedenza accettato una proposta di matrimonio da parte di Harry Gowan, circostanza che lascia il giovane Clennam deluso e amareggiato.

La favola della principessa che Amy inventa per Maggie diventa dunque una sorta di proiezione dell'amore che è costretta a tenere celato nella realtà. Un giorno, mentre si trova nella sua stanza, Maggie la avverte che Arthur è venuto a farle visita, ma ella rifiuta di incontrarlo, con il pretesto di un mal di testa, e inizia a piangere davanti all'amica. Maggie, dopo essersi fatta ambasciatrice del messaggio, chiede a Amy di raccontarle una storia, scegliendo come protagonista una principessa. Il racconto della "Principessa e della piccola donna povera"<sup>54</sup> assurgerà così a proiezione o sublimazione che permette ai desideri (*Stofftrieb*) della protagonista di trovare una struttura (*Formtrieb*) attraverso una forma di letteratura folklorica che si fa veicolo della sua passione repressa, evitandole di compromettere il proprio "io sociale".<sup>55</sup> L'immaginazione le consente di trovare un equilibrio tra sentimenti e vincoli razionali e collettivi che in qualche modo ostacolano l'espressione. La favola della "Princess and the Tiny Woman" rappresenta il momento in cui le dinamiche tra i poli di libertà e autodisciplina sono più marcate che in qualsiasi altra vicenda del romanzo.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Visi narra che, un giorno una principessa incontrò una giovane donna che se ne stava tutto il giorno da sola a filare nella sua casa e le chiese di rivelarle il suo segreto. La donna aprì la mano e le mostrò l'ombra di un uomo, affermando che nessuno avrebbe sofferto se avesse tenuto questo smulacro per sé, poiché nel frattempo la persona cui l'ombra apparteneva è tornata da coloro che la attendevano.

<sup>55</sup> Cfr. Gail Turley Houston, *op. cit.*, p. 272.

<sup>56</sup> Cfr. La favola è letta allegoricamente dalla Houston come una conversazione tra i due "io" esternati di Amy; a segnalarlo è il fatto che la Principessa sa esattamente a cosa sta pensando la *tiny woman* prima che inizi a parlare: ad esempio, durante il loro primo incontro, la prima sa che il suo "alter ego" ha un segreto (cfr. *Ivi*, p. 273).

La passione di Amy viene dunque sublimata attraverso la forma antica della *fairy tale*, che le conferisce un valore universale,<sup>57</sup> sulla scia di una risoluzione del conflitto tra passione e razionalità. Prima di iniziare il suo racconto, Amy stava piangendo, proprio come la *tiny woman*, poiché temeva che Arthur non avrebbe mai ricambiato i suoi sentimenti, convincendosi che le sue gentilezze derivassero solo da un affetto paterno. Maggie, dal canto suo, le chiede una storia che sia “beyond all belief”<sup>58</sup> ed Amy la accontenta, ma allo stesso tempo soddisfa il suo bisogno di trovare una forma che armonizzi il proprio “io profondo” con le esigenze morali; l’unico modo possibile pare essere quello dell’*Aesthetic play* alla Schiller, concretizzatosi in una favola.<sup>59</sup>

In definitiva, Dickens pare rappresentare in *Little Dorrit* l’opposizione tra i cosiddetti *generals* (idee generali o astrazioni), che si manifestano in particolare nel comportamento e nel linguaggio di Mrs General (e riflettono l’adesione totale a principi assiomatici), e l’immaginazione, correlata a Cavalletto e Amy.

Sempre considerando il tema della prigione, in base al quale è possibile interpretare le differenti reazioni dei personaggi, vorrei soffermarmi sul comportamento di una terza figura, che si distingue da tutte le altre per la sua natura in qualche modo passiva. Si tratta di Arthur Clennam, uno dei protagonisti. Fin dal primo momento in cui appare nel romanzo, egli si associa a un senso di alienazione e mancanza di iniziativa, tanto che ogni sua azione è catalizzata da altri. Tornato dalla Cina, in cui ha vissuto per vent’anni con il padre, si reca a far visita alla madre per portarle un orologio contenente un pezzo di carta con la sigla D. N. F., ovvero *Do Not Forget*. Come dirà alla madre, questo orologio gli è stato consegnato dal padre in punto di morte; quest’ultimo gli aveva raccomandato di portarlo a Mrs Clennam, sua moglie, che non vedeva ormai da molto tempo. Il giovane, tuttavia, non è a conoscenza del fatto che tale scritta si riferisce a un codicillo, allegato in un secondo momento al testamento del prozio di Arthur stesso, e che il padre desiderava che la moglie mettesse in pratica le volontà espresse nel documento di ultima stesura.

---

<sup>57</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>58</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 292.

<sup>59</sup> Cfr. Gail Turley Houston, *op. cit.*, p. 273.

Quando arriva presso la casa dove aveva trascorso l'infanzia, vede per la prima volta Amy Dorrit, una ragazza dall'aspetto infantile, al servizio della madre. Trovando la sua presenza "sospetta", la segue fino alla sua residenza, il Marshalsea, ovvero la prigione dei debitori, in cui scopre essere rinchiuso il padre della ragazza. Arthur, da quel momento, è ossessionato dalla storia di Amy poiché si convince che la sua famiglia abbia a che fare con la disgrazia dei Dorrit, motivo per il quale Mrs Clennam avrebbe, a suo avviso, accolto la ragazza offrendole uno stipendio in cambio dei suoi servizi. Egli intuisce, anche se non sa ancora come, che la scritta allegata all'orologio stabilisca una connessione tra la sua famiglia e i Dorrit. Essa ricorda le parole con cui si chiude l'Atto III dell'opera shakespeariana *Hamlet* (1600-1602), un richiamo apparentemente casuale, se non vi fossero altri elementi di connessione (il coinvolgimento colpevole della madre, l'appropriazione indebita):

Do not forget. This visitation / is but to whet thy almost blunted purpose. / But look, amazement on thy mother sits. / O step between her fighting soul. / Conceit in weakest bodies strongest works. Speak to he, Hamlet.<sup>60</sup>

La situazione di Arthur è per certi versi paragonabile a quella di Amleto, sospeso nella voragine tra la moralità compromessa della madre (Gertrude si è risposata con Claudio, fratello del re di Danimarca, impedendo al figlio di succedere al padre; la madre di Arthur ignora il testamento di Gilbert Clennam, zio del padre, rendendosi colpevole del destino dei Dorrit) e l'ultima volontà del padre, che mira a ripristinare l'ordine chiedendo l'intercessione del figlio.

Jonathan Arac si riallaccia alla nota interpretazione romantica (e anche novecentesca) della figura di Amleto "uomo moderno", più vicino ai personaggi contemporanei poiché vittima di inquietudini e di una paralisi della volontà.<sup>61</sup> Arthur Clennam viene similmente presentato da Dickens come un uomo senza volontà; dal primo momento in cui fa la sua comparsa nel romanzo dichiara: "I

---

<sup>60</sup> Cfr. William Shakespeare, *Hamlet*, Act III, Scene 4, a cura di Alessandro Serpieri, Feltrinelli, Milano 1990, p. 164. Lo spettro del padre impedisce ad Amleto di uccidere la madre, ricordandogli il suo dovere (punire l'usurpatore al trono, Claudio, e lasciare la madre alla Giustizia divina).

<sup>61</sup> Jonathan Arac, "Hamlet, Little Dorrit, and the History of Character" in *Critical Conditions: Regarding the Historical Moment*, ed. by Michael Hays, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992, p. 88.

have no will”, e più avanti “next to none that I can put in action now”.<sup>62</sup> Significativa è l’ambiguità del termine “will”, che può riferirsi sia alla volontà personale, sia alle ultime volontà del padre. Le due dimensioni, quella psicologica e quella legale, entrano entrambe in gioco nell’indagine di Arthur relativamente al passato della propria famiglia. Egli si trova coinvolto in un problema legato all’eredità del prozio, di cui tuttavia non è a conoscenza, e che viene risolto solo alla fine, quando Mrs Clennam confessa a Amy la verità sul tradimento del marito e sul figlio illegittimo concepito con una ballerina di teatro (lo stesso Arthur).

Lo zio di Mr Clennam, venuto a conoscenza della relazione extraconiugale del nipote, lo aveva obbligato a sposare la rigida e inflessibile Mrs Clennam, allontanando la ballerina, vissuta fino alla fine dei suoi giorni sotto la tutela economica di Friedrich Dorrit, fratello di William e zio di Amy. Dopo la morte della donna, lo zio, pentitosi per averla interdetta, fece aggiungere al suo testamento un codicillo in cui indicava un nuovo erede delle sue fortune: Friedrich o, in caso di un suo decesso, la sua nipote più piccola, Amy. Mrs Clennam, venuta in possesso del testamento, aveva volontariamente ignorato l’allegato chiedendo a Flintwich, suo domestico, di bruciarlo. Egli, tuttavia, non eseguì l’ordine e lo consegnò al fratello gemello, come prova della colpevolezza di Mrs Clennam. Blandois, come si faceva chiamare Rigaud dopo l’evasione dal carcere di Marsiglia, intercetta la scatola contenente il testamento e se ne impossessa per ricattare Mrs Clennam. La donna, tuttavia, decide alla fine di confessare a Amy la sua colpa per non cedere al ricatto di Blandois, il quale sperava invece di ricavare in tal modo una cospicua somma.

Nel momento in cui Arthur riceve l’orologio dal padre, si trova coinvolto in un problema di eredità (*will*) che necessita di un atto di volontà (*will*) per scoprire la verità riguardante il passato della sua famiglia. Nel capitolo XXXI del Libro II, il lettore viene messo finalmente a conoscenza degli eventi accaduti circa quarant’anni prima, che includono bigamia, adulterio, figli illegittimi e una vendetta che coinvolge i Dorrit.

In questa convergenza si nota pure un richiamo metanarrativo al rapporto tra scrittore e lettore, poiché Arthur è accostabile a un’*audience* più che a un

---

<sup>62</sup> Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 59.



attore, a un *reader/listener* più che a uno *storyteller*.<sup>63</sup> Nel romanzo egli si autodefinisce più volte “a man without a story”; l’infanzia difficile vissuta con la madre, la quale non ha mai dimostrato affetto nei suoi confronti ed è all’oscuro della verità che lo coinvolge, gli ha impedito di costruire nel corso degli anni la propria identità, cosicché “he cannot conceive any imaginative projection of himself, nor recreate himself in narrative”;<sup>64</sup> al contrario, diventerà un avido “lettore” delle storie degli altri.

Il suo ruolo di destinatario di racconti e spettatore si configura fin dal primo capitolo in cui lo si incontra, quando si trova insieme ai Meagles nel porto di Calais, dove erano stati tenuti in quarantena dopo l’arrivo dalla Cina. Arthur chiede da subito spiegazioni sullo strano nomignolo con cui Mr Meagles chiama la ragazza che si trova con loro, e costui risponde di aver salvato Harriet Beadle (il suo nome “istituzionale”) da un orfanotrofio e che “At one time she was Tatty, and at one time she was Coram until we got into a way of mixing the two names together, and now she is always Tattycoram”.<sup>65</sup> È come se Meagles si arrogasse il privilegio dello scrittore scegliendo un nome per Harriet e “controllandone” la storia (nel corso del romanzo, tuttavia, ella sceglierà di ribellarsi ai Meagles e seguire il proprio corso, optando per il nome Harriet).<sup>66</sup>

Clennam chiede poi a Meagles di raccontargli la storia della figlia Pet, la quale aveva in origine una sorella gemella che morì quando era ancora bambina. Tuttavia, i genitori si comportano come se fosse ancora viva e crescesse insieme all’altra, custodendone il ricordo:

We have changed that child according to the changes in the child spared to us and always with us. As Pet has grown, that child has grown; as Pet become more sensible and womanly, he sister has become more sensible and womanly by just the same degrees.<sup>67</sup>

Al contrario, Arthur non riesce a tradurre la sua infanzia priva di affetti in una narrazione, come ad esempio quella di David Copperfield; allo stesso modo, non è in grado di raccontare i vent’anni trascorsi in Cina con il padre. Presentandosi

---

<sup>63</sup> Cfr. Robert Tracy, “*Little Dorrit*: The Readers within the Text”, *Dickens Quarterly*, Volume 28, Fascicolo 2, June 2011, pp. 128-143, p. 129.

<sup>64</sup> Cfr. *Ivi*, p. 130.

<sup>65</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 19.

<sup>66</sup> Cfr. Robert Tracy, *op. cit.*, p. 130.

<sup>67</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 21.

come “a man incapable of narrative”,<sup>68</sup> vive appunto attraverso i racconti degli altri: “Fiction is Arthur’s substitute for life. His eagerness to read or be told stories, and his habit of looking for novelistic patterns of mystery and interconnections, determine his role in *Little Dorrit*.”<sup>69</sup>

Solo alla fine dell’opera Arthur diventerà un personaggio vero e proprio quando, per la prima volta, si rende conto dei sentimenti che Amy prova per lui, ma soprattutto scopre in lei il centro della propria esistenza.

Riflettendo ulteriormente sui tratti di avido lettore di Arthur, si può ricordare il momento nel quale, dopo aver fatto la conoscenza di William Dorrit, egli immagina i modi in cui costui avrebbe potuto eventualmente evadere dalla prigione, facendo allusioni a due celebri eroi romanzeschi: Edmond Dantès di Dumas,<sup>70</sup> che riesce a fuggire dal *Château d’If* prendendo il posto del cadavere dell’abate Faria (un tempo precettore presso una famiglia di nobili e che divenne per lui un amico e un maestro) e il Jack Sheppard di Ainsworth,<sup>71</sup> con la sua fuga dalla prigione di Newgate.<sup>72</sup>

In *Little Dorrit* sono infine riscontrabili alcuni elementi di intertestualità interna con altri romanzi di Dickens, in particolare Little Nell di *The Old Curiosity Shop*. L’aggettivo “little” si riferisce alla costituzione della protagonista, ma rappresenta anche il modo “innocente” in cui gli altri vedono Amy. Tra questi spicca ovviamente Arthur, che mette in evidenza questo aspetto quando si rivolge a lei chiamandola “my child”, non comprendendo invece che la giovane vorrebbe essere vista da lui nelle vesti di “woman”. La prima volta che la segue al Marshalsea, egli le dice:

I wanted a tender word, and could think of no other. As you just now gave yourself the name they give you at my mother’s, and as that is the name by which I always think of you, let me call you Little Dorrit.<sup>73</sup>

Il ricorso all’appellativo e il modo con cui Arthur si rivolge a Amy, come se fosse una bambina verso la quale provare compassione, evocano sentimenti suscitati

---

<sup>68</sup> Cfr. Ivi, p. 20.

<sup>69</sup> Cfr. Robert Tracy, *op. cit.*, p. 132.

<sup>70</sup> Cfr. Il romanzo di Alexandre Dumas (Sr.), *Le Comte de Monte-Cristo* (1844).

<sup>71</sup> *Jack Sheppard* è un romanzo di William Harrison Ainsworth, pubblicato a puntate nella rivista *Bentley’s Miscellany* tra il 1839 e il 1840.

<sup>72</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., pp. 88-89.

<sup>73</sup> Cfr. Ivi, p. 168.

dalla protagonista di *The Old Curiosity Shop* (1840-41), Little Nell.<sup>74</sup> Egli mostra nei confronti della storia di Amy lo stesso interesse e la stessa protezione paterna con cui Master Humphrey si poneva verso Little Nell, pur rivelandosi incapace di salvarla.

Arthur è insomma inizialmente attratto da Amy non in quanto “donna”, ma “figlia del Marshalsea”, verso la quale porsi come un amico o una figura paterna, in grado di rimediare alle sue sofferenze; tuttavia, come si è detto, la sua prospettiva non coincide con la storia che Amy ha immaginato per sé, nel racconto della principessa:

Little Dorrit was a leading and constant subject: for the circumstances of his life, united to those of her own story, presented the little creature to him as the only person between whom and himself there were ties of innocent reliance on one hand, and affectionate protection on the other; ties of compassion, respect, unselfish interest, gratitude, and pity.<sup>75</sup>

Come conoscitore di trame e coincidenze romanzesche, Arthur è poi in grado di fare un parallelismo tra la condizione di prigionia di William all'interno del Marshalsea e quella di Mrs Clennam nella sua casa:

A swift thought shot into his mind. In that long imprisonment here, and in her own long confinement to her room, did his mother find a balance to be struck? I admit that I was accessory to that man's captivity. I have suffered for it in kind. He has decayed in his prison; I in mine. I have paid the penalty. When all the other thoughts had faded out, this one held possession of him. When he fell asleep, she came before him in her wheeled chair, wading him off with this justification. When he awoke, and sprang up causelessly frightened, the words were in his ears, as if her voice has slowly spoken them at his pillow, to break his rest: 'He withers away in his prison; I wither away in mine; inexorable justice is done; what do I owe on this score!'.<sup>76</sup>

Nonostante la ricerca della verità e della connessione tra i Clennam e i Dorrit parta proprio da lui, Arthur alla fine del romanzo sarà l'unico a non venire a conoscenza dei fatti che lo riguardano, restando prigioniero in un dedalo metadiegetico. Amy, infatti, venuta in possesso della lettera consegnatale da Mrs Clennam, gliela mostra chiedendogli tuttavia di bruciarla senza leggerla, cosa che lui fa. La protagonista aveva già perdonato la madre di Arthur per aver taciuto sull'eredità di Gilbert Clennam, ed è contenta quando riesce ad avere da Mr Meagles la scatola contenente il testamento, ripromettendosi di non mostrarla mai ad

---

<sup>74</sup> Il paragone è suggerito da Robert Tracy, *op. cit.*, p. 134.

<sup>75</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 188.

<sup>76</sup> Cfr. *Ivi*, p. 189.

Arthur. Alla fine dell'opera si riscontra dunque uno scambio di ruoli tra Arthur e Little Dorrit; stavolta è quest'ultima che, nutrendo compassione nei confronti di Mrs Clennam, intende proteggere Arthur da un segreto che, se svelato, lo avrebbe perseguitato per sempre.

## CAPITOLO 3

### Peter Ackroyd

#### 3.1. Formazione e prospettive

Peter Ackroyd è nato nel 1949 a Londra, città alla quale, come ha dichiarato in più di una intervista, rimarrà legato anche in età adulta, tanto che essa ricoprirà un ruolo fondamentale in quasi tutte le sue opere, all'interno delle quali egli ne esplora la storia, l'architettura, la cultura e la gamma variegata di abitanti, compresi gli artisti del luogo, che diventeranno protagonisti delle sue opere biografiche e dei suoi romanzi. Il profondo legame che lo unisce alla capitale britannica e il suo spiccato interesse verso la storia, la cultura e le figure artistiche tipiche del luogo, dunque, diventano sotto molti aspetti il centro della sua produzione.

Nel 1971 si laurea a Cambridge in Letteratura Inglese discutendo una tesi su tre autori della letteratura afroamericana; in seguito ottiene una *Mellon Fellowship*<sup>1</sup> che gli permette di approfondire i suoi studi sulla poesia a Yale, dove soggiorna per due anni, fino al 1973. Il contesto stimolante della prestigiosa università gli offre l'opportunità di entrare in contatto con poeti americani quali John Ashbery (1927) e Kenneth Koch (1925), entrambi esponenti della scuola poetica newyorkese, la *New York School*,<sup>2</sup> celebre per le idee innovative che coltivava, in stretto rapporto con l'esistenzialismo francese. Ashbery, infatti, aveva trascorso circa nove mesi in Francia, acquisendo una certa familiarità con la corrente di pensiero già diffusa da tempo nella nazione.

Alla fine del suo soggiorno a Yale, Ackroyd scrisse un'opera dal titolo *Notes for a New Culture* (l'anno di stesura è il 1973), in cui, oltre a esprimere il suo entusiasmo verso la poesia americana e le teorie post-strutturaliste, si pose in una prospettiva fortemente critica nei confronti delle idee di Frank Raymond Leavis (1895-1978), un esponente della Scuola di Cambridge, i cui studi

---

<sup>1</sup> La *Andrew W. Mellon* di New York è una fondazione privata che sostiene economicamente gli studenti che, già in possesso di una laurea, volessero approfondire i loro studi nella città statunitense in una determinata area di ricerca (al momento le aree disponibili sono cinque).

<sup>2</sup> La *New York School* era costituita da un gruppo di poeti, pittori, ballerini e musicisti americani attivi tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta a New York. Essi prendevano ispirazione dal surrealismo e dai movimenti artistici d'avanguardia.

costituivano da tempo un pilastro in ambito britannico e risultarono sempre più orientati a valutare l'esemplarità e l'impianto morale della letteratura. Nella sua opera di critica letteraria dal titolo *The Great Tradition* (1948), Leavis definì quella che sarebbe stata la "Grande Tradizione" della letteratura in inglese, annoverando una serie di scrittori, tra i quali Jane Austen, George Eliot, Henry James e Joseph Conrad (escludendo, fra gli altri, Thomas Hardy e Charles Dickens), che gli autori contemporanei avrebbero dovuto, a suo avviso, emulare quali modelli artistici. La contestazione alle idee di Leavis si accompagna a una critica rivolta a tutta la letteratura inglese contemporanea a partire dal secondo dopoguerra, la quale, secondo Ackroyd, non sarebbe riuscita a svilupparsi su linee proficuamente sperimentali, rimanendo ancorata a un'episteme di carattere umanistico che non teneva conto di evoluzioni ulteriori, post-umaniste, legate al concetto barthesiano di "morte dell'autore". Uno di questi presupposti tradizionali, in particolare, sarebbe la "referential view of language", ovvero la convinzione di un rapporto stretto e relativamente trasparente tra parola e realtà, un contesto che ne era dunque il referente principale; tale concezione, Ackroyd sottolinea, era stata peraltro messa in discussione già a partire dai primi decenni del XX secolo, divenendo oggetto di critica da parte di artisti sperimentali quali Eliot e Joyce. Non a caso *Notes for a New Culture*, saggio che verrà pubblicato solo tre anni dopo la sua stesura, nel 1976, richiama il titolo dell'opera di T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture* (1948). La connessione non è suggerita solo dal titolo, ma anche da altri aspetti, quali la divisione strutturale in sei capitoli argomentativi e il postulato principale che riguarda una presunta crisi della cultura anglosassone, che necessiterebbe di aprirsi a prospettive meno chiuse e provinciali, istituendo un dialogo attivo con altre realtà.

In seguito Ackroyd, dopo aver fatto ritorno in Inghilterra, inizia a collaborare dal 1973 con la rivista settimanale *Spectator*, dove lavora fino al 1977, divenendone poi *managing editor* nel 1978. Nel 1984 viene eletto *Fellow of the Royal Society of Literature* e, a partire dal 1986, rimane per un lungo periodo "Chief Book Reviewer" del *Times*.

Durante il primo periodo della sua carriera, Ackroyd si è dedicato dunque al giornalismo, alla critica letteraria, alla poesia e anche alla stesura di biografie

(percorso che continuerà anche nelle sue fasi mature). Come ha affermato in diverse interviste, infatti, la sua passione per il romanzo giungerà in un periodo più avanzato, quando aveva poco meno di trent'anni:

When I was a boy, the only thing that interested me was poetry. When I was a schoolboy, I wrote poetry. And when I was a student, I wrote poetry, and when I was at university or at school, all I really wanted to read was poetry. That was my great ambition, to be a poet. And I believe I kept on writing poetry until my late 20s. I didn't begin a fiction or anything of that kind until after that.<sup>3</sup>

Appena tornato dal suo soggiorno negli Stati Uniti, influenzato dalla poesia americana di avanguardia, scrisse una piccola raccolta dal titolo *London Lickpenny* (1973), la sua prima opera pubblicata. Nel 1978 uscì una seconda raccolta, *Country Life*, seguita nel 1987 da *The Diversions of Purley*. Nel 1979 scrisse simultaneamente due *essay* molto diversi tra loro per le tematiche affrontate: *Ezra Pound and His World*, una biografia incisiva della figura poundiana,<sup>4</sup> e *Dressing Up, Transvestism and Drag: The History of an Obsession*, studio nel quale, concentrandosi anche su opere letterarie, ha inteso indagare su come i fenomeni della trans-sessualità o della proiezione provocatoria in un'altra identità di genere rappresentino uno strumento di sfida contro i rigidi stereotipi sociali. Questo tema riappare, sebbene sotto una luce diversa, in alcuni dei suoi romanzi come *The Great Fire of London*, dove ci si confronta ad esempio con un personaggio omosessuale, come Rowan Phillips, fittizio professore di Cambridge.

A partire dagli anni Ottanta, Ackroyd non perderà interesse per la critica letteraria e la biografia, ma inizia pure a scrivere romanzi, nei quali forte è sin da subito l'impronta intertestuale e il dialogo con i precursori. Da questo momento, l'autore non pubblicherà più poesie, sebbene affermi:

I would say that the poetry didn't disappear. It just went into the fiction. I mean, people say that the fiction I write is not like that of my contemporaries. I think the reason is that essentially the poetic sensibility, whatever that is, has been carried over into the fiction and into biographies. I

---

<sup>3</sup> Cfr. Susana Onega, "Interview with Peter Ackroyd", *Twentieth Century Literature*, Vol. 42, No. 2, Summer 1996, pp. 208-220, p. 209.

<sup>4</sup> Tra le biografie scritte da Ackroyd si ricordano anche quelle dedicate ai poeti T. S. Eliot (1984), Blake (1995), Chaucer (2004) e Shakespeare (*Shakespeare: A Biography*, 2004); una sullo scrittore americano E. A. Poe (*Poe: a Life Cut Short*, 2008); infine, al romanziere analizzato nei capitoli precedenti, Ackroyd ha dedicato diversi volumi tra cui i già citati *Dickens* (1990) e *Dickens. Public Life and Private Passions* (2002).

certainly don't see any great disjunction, or any great hiatus, between the poetry and the fiction. For me, they are part of the same process.<sup>5</sup>

Il suo primo romanzo è *The Great Fire of London* (1982), che, come vedremo, è un'originale riscrittura postmoderna di *Little Dorrit*, costruita su vari piani diegetici che partono dal progetto di un adattamento cinematografico del romanzo dickensiano. Vengono qui coinvolti diversi personaggi legati alla Londra contemporanea, che si trovano a competere tra loro per vedere convalidata, ciascuno, la propria versione del testo originale, senza tuttavia rendersi pienamente conto che ognuna di queste è solo una "subjective and distorting misreading of the original novel".<sup>6</sup>

In *The Great Fire of London*, dunque, Ackroyd dimostra di confrontarsi con uno dei concetti centrali del pensiero post-strutturalista e della corrente postmodernista, secondo cui l'autore si eclissa e "the text has a life of its own";<sup>7</sup> la narrazione, infatti, mettendo in discussione la possibilità di una riproduzione fedele dell'"architetto", diventerebbe autocosciente, ammiccando a un "autonomous and self-begetting linguistic universe" con il quale il regista (e protagonista) Spenser Spender è costretto infine a fare i conti:

He [Spender] walked steadily southward over patches of open common and scrub-land. If *Little Dorrit* was altered, or even destroyed and abandoned, it would – it seemed to him on this humid London night – simply be a reminder, a sign, of the common human destiny that he had been foolish enough to think he could avoid.<sup>8</sup>

Nel panorama dei critici e teorici che negli ultimi decenni si sono espressi in materia, la "referential view of language" è stata anche oggetto di riflessione di Patricia Waugh, la quale, in un suo studio dedicato alla *metafiction*, afferma che "the world as such cannot be represented. In literary fiction it is, in fact, possible only to 'represent' the discourses of that world".<sup>9</sup> La constatazione dell'impossibilità di rappresentare il mondo "reale" attraverso il linguaggio, unitamente allo sviluppo di un atteggiamento che guarda al passato come a una

---

<sup>5</sup> Cfr. Ivi, p. 212.

<sup>6</sup> Cfr. Susana Onega, "Peter Ackroyd" in *Postmodernism: The Key Figures*, ed. by Hans Bertens, Joseph Natoli, Blackwell, Oxford 2002, p. 5.

<sup>7</sup> Cfr. Ivi, p. 2.

<sup>8</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, Penguin Books Ltd., London 1993, p. 155.

<sup>9</sup> Cfr. Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London and New York 1984, p. 4.



“riserva” di paradigmi, situazioni, tipologie con cui confrontarsi con ironia e senso della provocazione, ha condotto, a partire dagli anni Sessanta del ‘900, alla sperimentazione cosiddetta postmoderna e, in particolare, a un nuovo genere emergente in autori come John Fowles, ovvero la *metafiction* di impianto storiografico. Più avanti, negli anni Ottanta, traendo ispirazione da uno dei suoi più celebri romanzi, *The French Lieutenant Woman* (1969), altri scrittori, tra cui molto probabilmente lo stesso Ackroyd, mutueranno da qui vari elementi, compresa appunto la contaminazione tra apparato documentario, *fiction* e autocoscienza narrativa, trasformando la modalità romanzesca in strumento ludico e criticamente ironico.

Ma l’aspetto forse più distintivo in Ackroyd è il tema della “Englishness”, concepita in connessione con una particolare “sensibilità” artistica, creativa e identitaria, su cui egli riflette a livello teorico in due sue opere: una è il saggio intitolato “The Englishness of English Literature” (1995), mentre l’altra è la trascrizione di una conferenza tenutasi al Victoria and Albert Museum di Londra, dal titolo “London Luminaries and Cockney Visionaries” (1993), entrambe raccolte nel volume *The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* (2001).

Il primo contributo si rapporta all’opera dello storico dell’arte anglo-tedesco Nikolaus Pevsner (1902-1983), il quale, in *The Englishness of English Art* (1956), aveva cercato di delineare gli aspetti e le caratteristiche intrinseche dell’arte inglese identificabili come “the product of England’s unique cultural as well as geographical and climatological features”,<sup>10</sup> mettendo a fuoco le tappe esemplari segnate dai piani architettonici, la pittura paesaggistica, le linee nei disegni di Blake. Ackroyd, a sua volta, nel tentativo di cogliere le cifre distintive della tradizione inglese, si riallaccia a chiavi di lettura e ipotesi di carattere storico, mitico, antropologico emerse nei secoli precedenti: nel XVI secolo, ad esempio, era diffusa l’idea che la Gran Bretagna fosse stata fondata da Bruto di Troia, avviando così la discendenza romana delle dinastie che si susseguirono al

---

<sup>10</sup> Cfr. Susana Onega, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, Camden House, Columbia 1999, p. 5.

trono.<sup>11</sup> Nel XVIII secolo, il poeta William Blake fu tra coloro che trovarono ispirazione nel materiale storico-legendario delle Cronache di Inghilterra, Scozia e Irlanda di Raphael Holinshed, risalenti alla fine del XVI secolo, la grande epoca dei Tudor, e in particolare nel mito secondo cui il gigante Albione conquistò l'isola, dopo aver sconfitto i re Samoteiani, discendenti di Noè, dandole il proprio nome. Blake, nel suo poema *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* (1804-1820), narra che il gigante Albione, re di Atlantide, arrivò in Inghilterra a seguito dell'inabissamento dell'isola portando con sé un solo abitante, il quale avrebbe dato origine alla generazione dei Druidi. Albione diventa qui una metafora dell'uomo prima della Caduta, con un'Inghilterra che assurge a territorio mitico e edenico. Nel XIX secolo, invece, si rintracciano vari gruppi di studiosi interessati al culto dell'antichità e dell'identità nazionale, come la *Early English Text Society* e la *Ballad Society*,<sup>12</sup> tutte caratterizzate da una forte componente visionaria e mitologica.<sup>13</sup>

Secondo Ackroyd, in sostanza, nella tradizione inglese di matrice più antica si intrecciano aspetti mitologici e una componente ritualistica ibrida e popolare, dai tratti ricchi e eterogenei: “the love of ritual inherited from Catholicism, which survived the Reformation in such popular art forms as the ballad, music hall, pantomime and vaudeville”.<sup>14</sup> Dunque, secondo l'autore (la cui affiliazione cattolica non è un mistero), il vero spirito inglese, “the English genius” consolidatosi in una lunga tradizione, fonde in sé componenti nazionalistiche, mitiche e sacrali (originariamente cattoliche). Conseguentemente, il suo interesse converge su un “everpresent and atemporal, orally transmitted canon that has been passed from father to son from the dawn of English

---

<sup>11</sup> Tale leggenda è riportata nella *Historia Regum Britanniae* di Geoffrey of Monmouth (1136–1147), opera dedicata al conte di Gloucester, che ripercorre la storia dei re britannici a partire da Bruto di Troia, discendente di Enea e primo sovrano della Britannia, che da lui avrebbe preso il nome. Secondo un'opera precedente, la *Historia Brittonum* di Nennio, Bruto sarebbe stato bandito dall'Italia in seguito all'uccisione involontaria del padre Ascanio (figlio di Enea). Più tardi Monmouth riprese la storia tracciata da Nennio aggiungendo alcuni dettagli: prima di giungere in Britannia, Bruto avrebbe viaggiato in Grecia e in Africa. Qui, in particolare, si sarebbe unito ad un altro gruppo di troiani guidati da Corineo, con cui avrebbe raggiunto l'isola di Albione, che poi egli avrebbe ribattezzato Britannia.

<sup>12</sup> Facevano parte delle *text publication societies*, il cui scopo era quello di ripubblicare antichi testi inglesi, in particolare quelli rari, di cui si possedeva solo un manoscritto. Furono fondate intorno al 1840.

<sup>13</sup> Cfr. Susana Onega, *Metafiction and Myths in the Novels of Peter Ackroyd*, cit., p. 4.

<sup>14</sup> Cfr. Ibidem.

civilization”,<sup>15</sup> nonché su un patrimonio scritto e un’insieme plurisecolare di autori “living forever in the state of eternity called Albion”,<sup>16</sup> in una sorta di mistificato “bosco sacro” eliotiano. Queste idee sulla *Englishness* hanno trovato sviluppo nel romanzo *English Music* (1992), così come in opere successive, quali *Albion: The Origins of The English Imagination* (2002), *London: The Biography* (2000) e *Thames: Sacred River* (2007). Nella conferenza intitolata “London Luminaries and Cockney Visionaries”, Ackroyd ha inoltre spiegato come il termine “Cockney Visionary” voglia esprimere una particolare “sensibilità londinese” strettamente connessa allo spirito del luogo e alla natura della città.<sup>17</sup> Questo concetto è stato più volte enfatizzato dall’autore durante le sue interviste:

I do believe in what I call “London visionary tradition”, as I explained in a lecture entitled “Cockney Visionaries”. And now I am thinking of writers like Thomas More, a Londoner, a Catholic, as you know. Either by instinct or intuition, or by an active act of identification, I am interested in those writers who add a visionary or sacred dimension to their prose or to their poetry. I have in the meantime constructed various theories why that should be so. One of them is what I call the ‘Cockney visionary tradition,’ and the other is what I call the ‘latent Catholicism of the English race’. I am very interested to rediscover the Catholic roots of English culture, which I do in this lecture on ‘Cockney Visionaries’.<sup>18</sup>

La “visionary and sacred dimension” emerge con particolare forza, a suo avviso, nei *monopolylogue* di attori quali Dan Leno<sup>19</sup> e Charles Mathews, in scrittori quali il romanziere Charles Dickens, l’Henry Fielding drammaturgo e il poeta William Blake e, ancora, in pittori come Turner.<sup>20</sup> Essa sarebbe altresì presente in scrittori contemporanei quali Angela Carter (1940-1992), con le sue “urban pantomimes”, Micheal Moorcock, con i suoi panorami storici di Londra, e infine Iain Sinclair, con le sue esplorazioni nel *background* mitologico di Londra.

Tutti questi artisti avrebbero in comune una particolare abilità istrionica e intuitiva, una capacità innata di comprendere e trasmettere nelle loro opere la vera energia e la varietà di Londra, il suo *genius loci* consolidatosi nel tempo, senza

---

<sup>15</sup> Cfr. *Ivi*, p. 6.

<sup>16</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *English Music*, Hamish Hamilton, London 1992, p. 358.

<sup>17</sup> Ce lo ricorda sempre Susana Onega, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, cit., p. 4.

<sup>18</sup> Cfr. Susana Onega, “Interview with Peter Ackroyd”, *Twentieth Century Literature*, cit., p. 214.

<sup>19</sup> George Galvin, meglio conosciuto come Dan Leno (1860–1904), è stato un attore teatrale inglese.

<sup>20</sup> Joseph Mallord William Turner (1775–1851) fu un pittore romantico inglese, celebre per i suoi paesaggi e considerato, per le caratteristiche dei suoi dipinti, un precursore dell’Impressionismo.

preoccuparsi troppo della “conformità” ai codici rappresentativi o alla moda del periodo. Per questo motivo, essi non sono sempre stati apprezzati, in quanto meno “regolamentati” e più trasgressivi, proiettati su vari orizzonti:

In London there has always been a stronger and more significant tradition – it is that of energetic, individualistic and unfashionable artists who, more often than not, turn out to be native Londoners. They may be right-wing reactionaries or apolitical anarchists, but they so unceremoniously reject the values of the standard intellectual culture that they are discounted, attacked, or marginalized. The newspaper critics disliked precisely those qualities of the Cockney visionaries which were essential to their vision of the city. They dislike their energetic displays. They disliked the variety they provided. They deplored Turner’s ‘visionaries absurdities’ and ‘crude theatrical blotches’, just as they condemned Dickens’s theatrical caricatures. They also condemned Dickens for mixing the tragic with the comic. They detested what is an essentially Cockney vision.<sup>21</sup>

Un altro aspetto importante che Ackroyd mette in evidenza nel suo discorso è il fatto che questi “visionari” non siano artisti impegnati in disquisizioni sulla moralità e sull’etica, ma, in quanto interpreti della metropoli, “they are more concerned with crowds, with the great general drama of the human spirit”, sebbene ammetta l’esistenza in ciascuno di loro di una componente che ha a che vedere con “the ethical judgment or the exercise of moral consciousness”.<sup>22</sup>

### **3.2. I tratti postmoderni dell’autore**

Ackroyd ha dichiarato, in diverse interviste rilasciate negli anni passati, di non potersi definire un autore postmoderno a tutti gli effetti. Di fronte all’associazione che alcuni critici erano soliti fare tra le sue opere e il contesto tipico della postmodernità, egli ha riconosciuto una qualche connessione con l’epoca contemporanea, minimizzando però l’aspetto della competenza critico-teorica (anche se, indubbiamente, la sua formazione aveva avuto in origine un impianto post-strutturalista):

I’m not really part of the main stream of English fiction. I’m a sort of a little bit on the side of it. I have never really internalized that belief. But I presume working and living in the late part of the twentieth century there must be some psycho-streams which affect one. But whether you could call it postmodernism I don’t know. Certainly I don’t read any theoretical work on postmodernism. I have not read the literary or critical texts on that.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Cfr. Peter Ackroyd, “London Luminaries and Cockney Visionaries” in *The Collection*, ed. Thomas Wright, Chatto and Windus, London 2001, p. 345.

<sup>22</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *London Luminaries and Cockney Visionaries* in *The Collection*, cit., p. 345.

<sup>23</sup> Cfr. Anke Shutze, “Ackroyd – Interview”, August 1995, [webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/shuetze/8\\_95.html](http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/shuetze/8_95.html), [ultimo accesso: 14/02/2015]

Alcuni studiosi, tuttavia, non hanno potuto fare a meno, nel tempo, di evidenziare e analizzare una serie di elementi (come l'autocoscienza, le contaminazioni tra *fact* e *fiction*, il *pastiche*, i giochi testuali, il citazionismo) che rafforzerebbero l'ipotesi di tale connessione.<sup>24</sup> Tra questi, l'accademico Dominique Costa ha in anni recenti focalizzato i propri studi sul rapporto tra Ackroyd e uno dei primi e più noti sperimentatori in questo ambito, John Fowles, rapporto indagato nell'articolo dal titolo "John Fowles and Peter Ackroyd: A Postmodernist Encounter with the Past".<sup>25</sup>

Costa ci ricorda come, durante gli anni Cinquanta del XX secolo, nel decennio che seguì la fine della seconda guerra mondiale, nel quadro della letteratura britannica fosse prevalso un impianto riconducibile a una sorta di neorealismo, caratterizzato da romanzi che tornavano a mettere in rilievo questioni sociali, con protagonisti spesso modellati sugli appartenenti alle classi operaie e una focalizzazione sulle condizioni economico-sociali della vita nelle province. Fa parte di questa letteratura del dopoguerra, ad esempio, il romanzo *Lucky Jim* (1954) di Kingsley Amis, che articola una sferzante critica nei confronti dell'ipocrisia della società borghese dell'epoca, attraverso le vicissitudini di Jim Dixon, un assistente di Storia Medievale in una delle università inglesi di minor prestigio, con sede in un paese popolato da personaggi descritti in una maniera umoristica e caricaturale, che ricorda talora quella di alcuni autori vittoriani come Dickens.

Gli scrittori dei decenni successivi, tra cui John Fowles, si sarebbero distaccati da tale tendenza, muovendosi in direzione di un maggiore sperimentalismo, che trasse inizialmente ispirazione dal pensiero francese e, in particolare, dal *nouveau roman*. La vena innovativa di Fowles affiora già nel suo primo romanzo, *The Collector* (1963), ma prende forma in modo più definito soprattutto in quelli successivi, *The French Lieutenant's Woman* (1969) e *A*

---

<sup>24</sup> Tra questi studi si ricordano *Le vite in gioco* (1996) di L. Giovannelli, il già citato *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd* di Onega e *A Poetics of Postmodernism* (1988), dove la Hutcheon, tracciando quelli che sono i tratti distintivi del postmodernismo, tra cui il rapporto complesso con il passato, chiama in causa alcuni opere rappresentative, come *Hawksmoor* di Ackroyd.

<sup>25</sup> Cfr. Dominique Costa, "John Fowles and Peter Ackroyd: A Postmodernist Encounter with the Past" in *Landscape of Memory/Paisagens da Memória*, a cura di Isabel Capelo Gil, Richard Trewinnard, Maria Laura Pires, Universidade Catolica Editora, Lisbon 2004, pp. 473-481.

*Maggot* (1985), nei quali egli diede avvio a un nuovo genere, caratterizzato da un narratore ironico e autocosciente, un ricorso massiccio all'intertestualità e a una specularità marcata tra presente e passato, che interagiscono in modo critico-parodico (in relazione sia al fatto storico di per sé, sia alle sue "testualizzazioni" e interpretazioni, anche contraddittorie, susseguitesi nel tempo). Si tratta di ciò che la studiosa Linda Hutcheon ha poi coniato e definito come *Historiographic Metafiction*.<sup>26</sup>

The term postmodernism, when used in fiction, should, by analogy, best be reserved to describe fiction that is at once metafictional and historical in its echoes of the texts and contexts of the past. In order to distinguish this paradoxical beast from traditional historical fiction, I would like to label it "historiographic metafiction".<sup>27</sup>

Nel suo studio, la Hutcheon mette in evidenza la dimensione parodica e intertestuale nella letteratura postmoderna, facendo riferimento all'architettura e alla "Presenza del passato" con cui nella 1st International Architecture Exhibition di Venezia (1980) si descrissero le opere architettoniche postmoderne. Al richiamo parodico a forme e stili antecedenti, si aggiunge in letteratura anche una "self-conscious dimension", che contribuisce a rendere il rapporto tra *fiction* e *history* più complesso. Sempre la Hutcheon, infatti, afferma:

Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that effects both aims: the intertexts of history and fiction take on parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both the "world" and literature. The textual incorporation of these intertextual past(s) as a constitutive structural element of postmodernist fiction functions as a formal marking of historicity—both literary and "worldly".<sup>28</sup>

La *historiographic metafiction* instaura dunque un duplice rapporto con il romanzo tradizionale, recuperando alcune forme e contenuti, e rielaborandoli poi in chiave parodica ("parodic intertextuality"<sup>29</sup>); essa, dunque, si presenta come un genere letterario che "incorpora" l'elemento o gli elementi che vorrebbe

---

<sup>26</sup> Oltre a quelle di Fowles, la Hutcheon annovera nel suo articolo anche altre opere appartenenti, a suo avviso, alla *Historiographic Metafiction*: *One Hundred Years of Solitude* di Marquez (1967), *Ragtime* di Doctorow (1975), *The Name of the Rose* di Eco (1980).

<sup>27</sup> Linda Hutcheon, "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History" in *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, ed. by Patrick O'Donnell and Robert Con Davis, John Hopkins University Press, Baltimore 1989, pp. 3-32, p. 3. Il concetto era già stato elaborato in forma più estesa in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988).

<sup>28</sup> Cfr. *Ivi*, p. 4.

<sup>29</sup> Cfr. *Ivi*, p. 5.

contestare. Questo “duplice rapporto” rispecchia del resto il pensiero di alcuni storici contemporanei (come Robert Canary e Henry Kozicki), i quali riconoscono nel postulato della “presenza del passato” un paradigma del postmodernismo, sottolineando che si tratta di un passato che può essere conosciuto solo attraverso i testi. Questi, a loro volta, sarebbero ricostruzioni, più o meno personali con un indebolirsi delle certezze positiviste del secolo precedente e della fiducia nei confronti del metodo storiografico.<sup>30</sup>

It is a contemporary critical truism that realism is really a set of conventions, that the representation of the real is not the same as the real itself. What historiographic metafiction challenges is both any naive realist concept of representation and any equally naive textualist or formalist assertions of the total separation of art from the world.<sup>31</sup>

Il rapporto con il passato sarebbe, dunque necessariamente mediato da un *fictional act*, in cui gli eventi storici sono riordinati concettualmente e ideologicamente dall'individuo (lo storico) attraverso il linguaggio (il testo), “to familiarize the unfamiliar through narrative structures”,<sup>32</sup> in quest'ottica è possibile affermare che la storiografia sia riconducibile a un atto di “rivisitazione soggettiva” degli eventi, che annulla di fatto i confini netti tra *history* e *fiction*. La *historiographic metafiction*, oltre a mettere in luce le varie contaminazioni, intende esprimere una presa di coscienza da parte dell'intellettuale e dello scrittore, volto a mettere in discussione lo *status* privilegiato della storiografia quale rivelatrice di verità universali:

The loss of the illusion of transparency in historical writing is a step toward intellectual self-awareness that is matched by metafiction's challenges to the presumed transparency of the language of realist texts.<sup>33</sup>

L'interesse postmoderno di Fowles verso l'epoca vittoriana emerge in modo preponderante in *The French Lieutenant's Woman*, in cui le vicende dei protagonisti, Sarah Woodruff e Charles Smithson, ambientate nel XIX secolo nella località di Lyme Regis, sono filtrate da una voce narrante che oscilla tra la modalità dell'onniscienza tipicamente ottocentesca a quella di un narratore inaffidabile in prima persona, appartenente all'epoca contemporanea. Questo

---

<sup>30</sup> Cfr. William H. Gass, *Habitations of the Word: Essays*, Simon & Schuster, New York 1985, p. 147.

<sup>31</sup> Linda Hutcheon, “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History” in *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, cit., p. 6.

<sup>32</sup> Cfr. *Ivi*, p. 10.

<sup>33</sup> Cfr. *Ibidem*.

impianto strutturale viene ripreso, sebbene in maniera non identica, in *A Maggot*, in cui la storia, che si svolge in un intervallo di tempo compreso tra il 1736 e il 1737, è narrata da una voce contemporanea che irrompe, come nel romanzo precedente, all'interno di uno scenario neoclassico. Lo stesso anno in cui viene pubblicato *A Maggot* appare l'ackroydiano *Hawksmoor* (1985), premiato come migliore romanzo ai Whitebread Awards, e riconducibile anch'esso al genere della *historiographic metafiction*. Esso, infatti, in modo ancor più puntuale e sistematico dei testi di Fowles, alterna passato e presente in un'ottica di simultaneità, con misteriose, "magiche" incursioni della *History* nella storia fittizia del presente. La trama si sviluppa seguendo due intrecci che si alternano tra loro, di cui uno è ambientato nel XVIII secolo, ed ha per protagonista e narratore Nicholas Dyer, personaggio ispirato al noto architetto Nicholas Hawksmoor (1661-1736), allievo di Christopher Wren, con il quale, a partire dal 1684 circa, iniziò a collaborare alla costruzione di sei chiese (tra cui la celebre basilica di Saint Paul), poco tempo dopo che due tragici eventi colpirono la capitale britannica gettando in essa un'ombra di desolazione e pessimismo: la peste del 1665 e l'incendio del 1666. Nel prologo, Ackroyd presenta il primo protagonista, collocando il suo progetto in un preciso periodo storico (sebbene la data non corrisponda in modo esatto a quella in cui l'architetto Hawksmoor iniziò a lavorare al progetto delle chiese):

Thus in 1711, the ninth year of the reign of Queen Anne, an Act of Parliament was passed to erect seven new Parish Churches in the Cities of London and Westminster, which commission was delivered to Her Majesty's Office of Works in Scotland Yard. And the time came when Nicholas Dyer, architect, began to construct a model of the first church.<sup>34</sup>

Rispetto all'*Hawksmoor* storico vi è un altro elemento di divergenza: questi, infatti, fu incaricato di costruire solo sei chiese, mentre nel testo ackroydiano ne compare una settima. Il secondo intreccio, narrato in terza persona, è ambientato in epoca contemporanea e si ricollega al primo attraverso una serie di omicidi misteriosi avvenuti in prossimità dei siti in cui vennero edificate le chiese (omicidi correlabili a quelli in cui fu implicato Dyer), e sui quali è chiamato a indagare il

---

<sup>34</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Hawksmoor*, Hamish Hamilton Ltd, London 1985, p. 1.



*detective* Nicholas Hawksmoor (il cui nome richiama, non a caso, l'Hawksmoor storico), il quale appare solo a partire dalla seconda parte del romanzo.

I due protagonisti si caratterizzano per il loro rapporto ambiguo rispetto alla *history*, principio fondamentale che, secondo la Hutcheon, sta alla base della *historiographic metafiction*, insieme all'impossibilità di scindere *history* e *story*, alla commistione di elementi reali e immaginazione, all'aderenza a fonti storiche e ricerca del tratto divergente o contraddittorio. Dyer, che rappresenta l'equivalente letterario dell'Hawksmoor storico, ne condivide, tuttavia, solo il nome di battesimo e la professione. Il sema "Dyer" è inoltre ricollegabile al tema della morte, ed Ackroyd lo dipinge come l'appartenente a un ordine (guidato dal precettore Mirabilis) devoto al culto del maligno, in nome del quale vengono celebrati sacrifici umani presso le chiese edificate. Questa rivisitazione sovversiva di un personaggio storico come Nicholas Hawksmoor, intorno al quale non è mai pervenuta alcuna testimonianza relativa alla sua presunta appartenenza a sette sataniche, si colloca all'interno della "parodic intertextuality", che mira a sovvertire l'ipotesto storiografico, attraverso l'estremizzazione di alcuni caratteri peculiari. Per citarne uno, le fonti storiografiche evidenziano nell'Hawksmoor storico un carattere introverso, e ne sottolineano l'incompatibilità di idee con il suo "precettore" Wren, il quale credeva fermamente nel metodo scientifico e nel codice razionalistico.

Il *detective Hawksmoor*, oltre ad essere omonimo del personaggio storico, si ricollega anche alla tradizione della *detective story*: egli rispecchia in parte lo stereotipo del *detective*, emergendo tra i suoi colleghi per la sua intelligenza superiore alla media, per la sua vita solitaria, l'assenza di legami sentimentali, l'assoluta dedizione al proprio lavoro, e il metodo della deduzione logica utilizzato per risolvere i casi. Egli, d'altra parte, si pone in antitesi rispetto all'archetipo tradizionale, in quanto fallisce nel tentativo di trovare il colpevole dei crimini, non per incapacità ma perché gli omicidi si collegano a una realtà irrazionale, in cui il metodo scientifico non è più applicabile.

Il rapporto controverso con la storia, oggettivato dalle interrelazioni tra i due personaggi, è evidenziato ulteriormente dal modo in cui le due epoche, rappresentate alternativamente all'interno del romanzo, si pongono in connessione

l'una con l'altra, rafforzando il concetto della "presenza del passato" istituendo una rete di corrispondenze simmetriche. Dal punto di vista strutturale, ad esempio, si osserva l'alternanza tra capitoli relativi al XVIII secolo e quelli ambientati in epoca contemporanea (i capitoli, nel loro procedere, costituiscono così delle coppie "speculari"); inoltre, l'inizio di ciascun capitolo si ricollega al finale del precedente.<sup>35</sup>

Oltre che mediante l'organizzazione formale dell'opera, i richiami tra le due epoche si consolidano grazie ad alcune convergenze manifeste, come la gestualità e le espressioni dei protagonisti (sebbene con qualche lieve differenza, dovuta alla loro distanza storico-culturale), e le omonimie (oltre alla somiglianza tra i nomi dei protagonisti, vi è anche quella di altri personaggi, come ad esempio i loro assistenti). Le azioni principali si svolgono inoltre nel medesimo luogo: Scotland Yard, area in cui vennero costruite alcune delle chiese nel periodo di Dyer (e dove costui avrebbe seppellito le vittime del sacrificio) e dove ora lavora alle indagini il *detective* Hawksmoor. Proprio in questo sito si snoda l'epilogo del romanzo, quando il *detective*, dopo aver fatto alcune ricerche su Dyer, decide di recarvisi. Entra nella chiesa (fittizia) di Little St Hugh e qui, nell'oscurità delle navate, intravede l'immagine di se stesso seduta accanto a lui, come se ciò preludesse alla riunificazione con il suo "doppio oscuro" (ossia Dyer), in una congiunzione simultanea tra Settecento e Novecento:

They were face to face, and yet they looked past one another at the pattern which cast upon the stone; for when there was a shape there was a reflection, and when there was a light there was a shadow, and when there was a sound there was an echo, and who could say where one had ended and the other had begun? And when they spoke they spoke with one voice.<sup>36</sup>

Ackroyd e Fowles condividono non solo l'uso di alcune tecniche narrative e la percezione di una viva, pervasiva presenza del passato nel presente (attraverso le tracce di un'eredità genealogica e la "magia" dei luoghi), ma anche l'atteggiamento sostanzialmente scettico nei confronti dell'etichetta "letteratura postmoderna". Ackroyd ha dichiarato fermamente che la sua scrittura non sia da

---

<sup>35</sup> Questi aspetti sono riscontrabili anche in altre opere ackroydiane, tra cui *The House of Doctor Dee*.

<sup>36</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Hawksmoor*, Hamish Hamilton Ltd, London 1985, p. 217.

giudicarsi postmoderna, bensì “English. It’s a completely a different thing.”<sup>37</sup> Fowles, a sua volta, considerò sempre le sue opere *English*, prima ancora che “postmoderne”. Ciononostante, le caratteristiche tipologiche che accomunano i romanzi di cui si è parlato suggeriscono una stretta connessione anche con quest’ultima categoria, proprio per il tessuto intertestuale e parodico, l’intreccio tra ricerca storica, finzione, mito e affabulazione.

Nelle produzioni dei due autori si riscontra inoltre un passaggio graduale dalle prime opere, che presentano ancora elementi di connessione con il “realismo”, verso quelle in cui l’elemento innovativo della metanarrativa è predominante. Tale aspetto è visibile se si confrontano, ad esempio, la prima opera di Fowles, *The Collector*, e le successive, *The French Lieutenant’s Woman* e *A Maggot*. Lo stesso vale per il primo romanzo di Ackroyd, *The Great Fire of London*, in cui le tecniche metanarrative, sebbene già presenti, non hanno l’organizzazione sistematica e funzionale rilevabile in *Hawksmoor*, *Chatterton*, *The House of Doctor Dee*, *The Lambs of London* e altri suoi romanzi maturi.

Richiamandosi ad alcuni critici contemporanei, tra cui la Waugh, Dominique Costa mette in luce, come si è anticipato, altre cifre postmoderne delle opere di Fowles e Ackroyd, come la totale assenza di “narrative preliminaries,”<sup>38</sup> cosicché il lettore si trova catapultato in vicende che si intrecciano in modo labirintico, “guidato” da una voce narrante talora dispettosa e inaffidabile. Talvolta il punto di vista cambia nel corso del romanzo, slittando, come nel caso di *The Collector*, dal racconto autodiegetico di Frederick Clegg, impiegato municipale dalla mente contorta, a quello di Miranda, una studentessa di storia dell’arte rapita dall’uomo; in modo analogo, in *Hawksmoor* i capitoli si alternano tra il racconto in prima persona di Nicholas Dyer (versione demoniaca dello Hawksmoor storico) e quello concentrato sullo Hawksmoor fittizio, il *detective* novecentesco che si trova stranamente a indagare su delitti identici a quelli compiuti da Dyer due secoli prima.

Un’altra caratteristica sarebbe la struttura circolare, con il riproporsi di alcuni *patterns* simbolici (ad esempio, l’elemento del fuoco in *The Great Fire of London* istituisce vari giochi semantici) o l’uso sistematico di una particolare

---

<sup>37</sup> Cfr. Ibidem, p. 217.

<sup>38</sup> Cfr. Dominique Costa, *op. cit.*, p. 476.

espressione per aprire e chiudere il testo o parti di esso; ad esempio, l'ultimo capitolo di *The Great Fire of London* si chiude riformulando la frase "profetica" che compariva nel prologo: "Although it could not be described as a true story, certain events have certain consequences".<sup>39</sup>

Altro aspetto che accomuna Fowles e Ackroyd (ma, a dire il vero, vari altri insieme a loro) è l'enfasi sull'idea dell'autonomia dei personaggi. Nel capitolo tredici di *The French Lieutenant's Woman*, la voce narrante irrompe improvvisamente, facendo crollare l'illusione creatasi intorno alle vicende di Sarah e Charles, e si dilunga in una riflessione sul processo di composizione e sul potere meno pervasivo dell'autore, necessariamente "declassato" nell'epoca di Roland Barthes:

The novelist is still a god, since he creates (and not even the most aleatory avant-garde modern novel has managed to extirpate its author completely); what has changed is that we are no longer the gods of the Victorian image, omniscient and decreeing; but in the new theological image, with freedom our first principle, not authority.<sup>40</sup>

L'idea del personaggio dotato di volontà propria trova riscontro concreto sempre nel corso del capitolo tredicesimo, in cui l'autore "permette" al protagonista Charles di proseguire nel percorso in campagna, "disobbedendo" in tal modo alla sua volontà di far ritorno a Lyme Regis: "When Charles left Sarah on her cliff-edge, I ordered him to walk straight back to Lyme Regis. But he did not; he gratuitously turned and went down to the Dairy".<sup>41</sup> Inoltre, l'autore riconosce l'autonomia del personaggio nella sua affermazione finale:

It is not only that he [Charles] has begun to gain an autonomy; I must respect it, and disrespect all my quasi-divine plans for him. There is only one good definition for God: the freedom that allows other freedoms to exist. And I have to conform to that definition.<sup>42</sup>

Da non dimenticare è poi la rilevanza della parodia, in cui, come ci rammenta G.D. Kiremidjan, è presente:

A kind of literary mimicry which retains the form or stylistic character of the primary work, but substitutes alien subject matter or content. The parodist proceeds by imitating as closely as

---

<sup>39</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 3.

<sup>40</sup> Cfr. John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969), Triad/Panther Books, London 1977, p. 86.

<sup>41</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>42</sup> Cfr. Ibidem.

possible the formal conventions of the work being parodied in matters of style, diction, metre, rhythm, vocabulary.<sup>43</sup>

Patricia Waugh, nel già ricordato *Metafiction* (1984), indaga l'uso della parodia nella *metafiction*, a livello strutturale e stilistico, individuandone due funzioni: una critica, volta a indagare il connubio tra forma e contenuto, e una creativa.<sup>44</sup> In *The French Lieutenant's Woman* Fowles fa uso di alcune convenzioni della letteratura vittoriana, tra cui il narratore onnisciente, coordinatore sapiente della *fabula*; tuttavia, in vari momenti dell'opera, il tono sicuro e paternalistico trova un forte contrappunto in una voce narrante novecentesca che, al contrario, mette in discussione il sistema di valori e le certezze da cui la scelta dell'onniscienza derivava. Di qui sia il puntare il dito contro certa ipocrisia del passato, sia l'emergere della consapevolezza di una civiltà che, invece, non crede più nella possibilità di comprendere e rappresentare in maniera oggettiva la realtà:

Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists.<sup>45</sup>

Le opere metanarrative di questo tipo sono inoltre caratterizzate da una struttura composta di differenti *frames*, i quali si connotano per un diverso grado di aderenza o deviazione rispetto alle fonti storiche e testuali. La Waugh associa tali *frames* al modo in cui l'esperienza viene filtrata e organizzata;<sup>46</sup> applicata all'ambito letterario, l'idea non può prescindere da "the analysis of the formal conventional organization of the novels".<sup>47</sup> Nei romanzi di Fowles (e in seguito di Ackroyd) i *frames* si alternano ai *frame-breaks* (alle interruzioni ad opera del narratore contemporaneo) e contribuiscono a rendere meno netti i confini tra *fiction* e *reality*, con l'effetto di destabilizzare il lettore ricordandogli che "our 'real' world can *never* be the 'real' world of the novel".<sup>48</sup>

L'irruzione del narratore che commenta il processo di narrazione o composizione avviene in diversi punti di *The French Lieutenant's Woman*,

---

<sup>43</sup> Cfr. G. D. Kiremidjan, "The Aesthetics of Parody", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No 2, Winter 1969, pp. 231-242, p. 232.

<sup>44</sup> Cfr. Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 68.

<sup>45</sup> Cfr. *Ivi*, p. 28.

<sup>46</sup> Cfr. *Ivi*, p. 30.

<sup>47</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>48</sup> Cfr. Dominique Costa, *op. cit.*, p. 478.

violando i confini tra i vari *frames* e interrompendo la *suspension of disbelief* creata attraverso il racconto di marca vittoriana. Tale effetto è rafforzato dal fatto che egli rende palese la sua appartenenza ad un'altra epoca storica; ad esempio, sempre nel capitolo tredici, dichiara: "I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes".<sup>49</sup> La violazione dei confini tra i *frames* avviene in modo ancor più peculiare in *Hawksmoor*, quando, ad esempio, il quaderno degli appunti di Nicholas Dyer viene trovato nella realtà contemporanea del *detective* Hawksmoor.

Discontinuità, molteplicità prospettica e cortocircuiti semantici sono altri aspetti che accomunano le opere di Fowles e Ackroyd. In *The French Lieutenant's Woman*, essi sono ottenuti attraverso digressioni o "stories within stories", nonché attraverso i tre differenti finali: nel primo, Charles torna da Ernestina, con la quale si unisce in matrimonio; nel secondo, abbandona le sicurezze di una vita "borghese" per cercare Sarah, la *fallen woman*, la quale si è rifugiata presso la casa del pittore pre-raffaellita Rossetti, a Londra (qui i due si ricongiungono, anche grazie alla scoperta di un figlio); nel terzo finale, invece, Sarah e Charles, dopo essersi ritrovati a Londra, decidono di separarsi per sempre.

Il finale di *Hawksmoor* d'altro canto, appare ancora più enigmatico: le indagini, come si è visto, non hanno portato alla soluzione del mistero degli omicidi avvenuti nelle chiese (come invece dovrebbe succedere in una *detective story* tradizionale). Al contrario, la trama è resa più complicata dal ritrovamento di un antico taccuino, il cui testo è incomprensibile ai fruitori, nel contesto contemporaneo del *detective* Hawksmoor. Il fatto che Dyer avesse precedentemente dichiarato di aver perduto il suo taccuino fa pensare che questo sia appunto "migrato" nella dimensione diegetica di Hawksmoor, come se le due realtà fossero fluide e simultanee (ipotesi confermata dall'incontro tra i due "doppi" nell'epilogo).

Il romanzo ackroydiano successivo, *Chatterton* (1987), costituisce un altro esempio evidente del modo in cui l'autore utilizza dei referenti storici per poi metterli in discussione. Il romanzo è strutturato in tre parti, che corrispondono a tre piani narrativi. Sebbene il poeta preromantico Chatterton compaia in realtà solo nell'ultima parte, la sua storia si "riverbera" sulle sezioni precedenti, nelle

---

<sup>49</sup> Cfr. John Fowles, *op. cit.*, p. 85.

quali Ackroyd rielabora, in chiave parodica, i motivi dell'opera contraffatta,<sup>50</sup> con il ritrovamento da parte di Charles Wychwood (il fittizio protagonista novecentesco) di manoscritti in cui il poeta storico avrebbe confessato di aver inscenato il proprio suicidio per proseguire, indisturbato, la propria attività di falsario. A ciò si aggiungono ulteriori giochi sul rapporto tra realtà e rappresentazione, attraverso la ricostruzione immaginaria delle fasi della realizzazione del quadro *The Death of Chatterton*.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Thomas Chatterton, falsario e poeta, fu particolarmente celebre per i *Rowley Poems*, una raccolta di testi in versi e prosa scritta tra il 1768-69, ma attribuita da lui stesso a un immaginario monaco medievale, Thomas Rowley (suo pseudonimo), e per la cui paternità si scatenò una *querelle*.

<sup>51</sup> Il quadro è stato effettivamente realizzato dal pittore preraffaellita Henry Wallis nel 1856 per celebrare la tragica fine del poeta; secondo le fonti, egli si servì di George Meredith come modello.





## CAPITOLO QUARTO

### *The Great Fire of London.*

#### 4.1. Considerazioni preliminari sul rapporto tra “filmico” e “cinematico”

Nel 1970 Roland Barthes pubblicò un saggio dal titolo *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenstejn*, nel quale, analizzando alcuni fotogrammi<sup>1</sup> del film del regista russo, *Ivan il Terribile* (1944),<sup>2</sup> prese spunto dalla linguistica post-strutturalista per confrontarsi con l’ambito cinematografico.

Concentrandosi su alcune scene di questo film, ambientato nella Russia nel XVI secolo, ai tempi dello zar Ivan IV (detto il “Terribile”), Barthes sviluppa un modello tripartito di interpretazione dell’immagine, basato cioè su tre livelli di “senso”: il primo è quello informativo, detto della “comunicazione”, trasmesso da elementi quali lo scenario, i personaggi e i costumi, e che richiede uno sforzo minimo di lettura da parte del destinatario; il secondo è quello simbolico della “significazione”, ovvero la capacità di un’immagine di caricarsi di un senso che supera la realtà visiva (ad esempio, l’immagine dell’oro versato dai cortigiani si associa, nel film in questione, al rituale imperiale del battesimo, alla ricchezza e alla potenza). Il terzo livello, infine, è quello della “significanza”, che mette in dubbio la metodica attribuzione di un senso a un’immagine, poiché non è riconducibile a un codice; in tal senso, un dettaglio può veicolare l’idea dell’unicità del soggetto. Nel suo saggio, Barthes concentra la sua attenzione soprattutto sulla “significazione” e sulla “significanza”, e importanti sono considerazioni di questo tipo:

Il senso simbolico mi si impone per una determinazione duplice: è intenzionale (è quello che ha inteso l’autore) ed è prelevato in una sorta di lessico generale, comune, quello dei simboli; è un senso che mi cerca, in quanto destinatario del messaggio, soggetto della lettura, un senso che parte da Ejzenštejn e che *viene incontro a me*: evidente, senza dubbio, ma di un’evidenza chiusa, presa

---

<sup>1</sup> Il fotogramma cinematografico (*frame*), concepito autonomamente rispetto alla concatenazione di immagini che compongono una pellicola, non si discosta da una fotografia e si può considerare come l’unità minima dell’inquadratura cinematografica.

<sup>2</sup> Il film (parte I e II) ricostruisce l’ascesa al potere dello zar Ivan IV, il quale diventò imperatore nel 1547. Egli decise di unire la Russia sotto l’impero, limitando il potere dei Boiardi, con i quali dovette scontrarsi. Alla fine, dopo aver trionfato, si ritirò in un convento.

in un sistema completo di destinazione. Propongo di chiamare questo segno completo il *sensu ovvio*.<sup>3</sup>

Barthes, in seguito, definisce il senso simbolico “obvious”, non nell’accezione contemporanea del termine, ma in quella etimologica; il termine latino *obvious*, infatti significava originariamente “che viene incontro”; il significato sarebbe cioè “ovvio” in quanto “si impone” al destinatario per la sua chiarezza, come nel caso della pioggia d’oro dell’esempio precedente. Il terzo senso, invece, viene definito “ottuso”, termine derivante dal latino *obtusus* e che significa “smussato, di forma arrotondata”; esso è supplementare al primo, sul quale attua uno “smussamento” conferendo a un senso chiaro (ovvio) “una sorta di rotondità poco prensile”.<sup>4</sup> Partendo dall’accezione di “ottuso”, Barthes osserva che, come un angolo ottuso è più grande dell’angolo retto, così “il terzo senso è più grande che non la perpendicolare pura, dritta, tagliente, legale, del racconto”<sup>5</sup> e si mostra “al di fuori della cultura, del sapere, dell’informazione”<sup>6</sup>. Esso è come un “travestimento” che, tuttavia, non cancella, ma aggiunge qualcosa al “senso ovvio”; Barthes illustra quest’ultimo attraverso la scena del funerale e indica i fazzoletti di colore scuro indossati dalle donne quale simbolo che rimanda al senso “ovvio del dolore”, o il pugno chiuso come riconducibile “simbolicamente” al tema rivoluzionario (il pugno è infatti facilmente associabile all’indignazione proletaria); ad essi, tuttavia, si aggiunge un terzo elemento che egli identifica nella “cuffia bassa, gli occhi chiusi e la bocca convessa”, il quale interagisce con la simbologia del senso “ovvio”.<sup>7</sup>

Rifacendosi ai concetti fondamentali di Saussure di *signifiant* e *signifié*, Barthes definisce il “senso ottuso” un “significante senza significato”.<sup>8</sup> Poiché esso non rappresenta nulla di esattamente identificabile, è impossibile da descrivere; pertanto, “non giungerà ad entrare nel metalinguaggio del critico.”<sup>9</sup> È attraverso questo terzo livello che affiorerebbe l’ingrediente “filmico”, definito da Barthes “ciò che non può essere descritto” e che “inizia solo là dove cessano il

---

<sup>3</sup> Cfr. Roland Barthes, “Il terzo senso” in *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino 1985, p. 44.

<sup>4</sup> Cfr. *Ivi*, p. 45.

<sup>5</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>6</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>7</sup> Cfr. *Ivi*, p. 48.

<sup>8</sup> Cfr. *Ivi*, p. 55.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibidem*.

linguaggio e il metalinguaggio articolati”<sup>10</sup>. Il “filmico”, secondo il teorico francese, non può essere colto nel film “in movimento”, ma nel fotogramma, da non ritenersi meramente una unità facente parte del film, poiché “film e fotogramma si trovano in un rapporto di palinsesto, senza che si possa dire che l’uno è al di sopra dell’altro.”<sup>11</sup> Il fotogramma rappresenta, in rapporto al film, una sorta di “altro testo” che, svincolato dall’organizzazione sequenziale della pellicola, permetterebbe la lettura del “filmico”, ovvero il senso indescrivibile a cui Barthes ha accennato.

In ambito di teoria narrativa l’accademico americano James Kincaid<sup>12</sup> ha individuato dei momenti di perdita del senso “ovvio” nei romanzi di Dickens, definendo tali interruzioni “blurring”; qui sembrerebbe appunto emergere una traccia di quell’“altro testo” di cui parlava Barthes in relazione a Ejzenstejn, un’alterità che risiede al di fuori del linguaggio e della rappresentazione, in contrasto con il “referential viewing” della rappresentazione realista; tale “controparte filmica” in senso barthesiano conferirebbe, secondo Kincaid, una maggiore drammaticità alla produzione dickensiana e confuterebbe l’idea secondo cui Dickens sarebbe un “cinematic writer”, in grado di rappresentare la realtà in modo verosimilmente aderente e rendere dunque accessibile al lettore il significato “ovvio”. Al contrario, il realismo dickensiano è continuamente “disturbato” da immagini che sfuggono all’interpretazione e indicano la presenza dell’Altro (testo):<sup>13</sup> “Far from being merely cinematic, Dickens is a filmic writer whose work ironically shares many of the tragicomic, interpretive excesses that Barthes locates in *Ivan the Terrible*.”<sup>14</sup>

In questo contesto, ci si soffermerà solo su un romanzo in cui, secondo Kincaid, si manifesta il fenomeno, ovvero *Little Dorrit*, fonte e termine di paragone della seconda opera di cui mi occuperò nel corso della tesi, *The Great Fire of London* (1982) di Ackroyd. Il protagonista, il regista Spenser Spender (che, come vedremo in seguito, rappresenta l’equivalente ackroydiano di Daniel

---

<sup>10</sup> Cfr. *Ivi*, p. 58.

<sup>11</sup> Cfr. *Ivi*, p. 61.

<sup>12</sup> Cfr. James Kincaid, *Annoying the Victorians*, Routledge, New York 1995.

<sup>13</sup> Cfr. Lauren Watson, *Contingencies and Masterly Fictions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2010, p. 69.

<sup>14</sup> Cfr. *Ivi*, p. 70.

Doyce), è qui impegnato nel progetto di un adattamento cinematografico del romanzo dickensiano; nel fare ciò, egli sarà continuamente assillato dalla duplice preoccupazione di riprodurre una versione fedele e accurata e di creare qualcosa di nuovo e originale. Tuttavia, il suo progetto cinematografico “becomes as unstable as the novel itself, with the same ambivalent qualities of ‘viewing and blurring’ as its subject.”<sup>15</sup>

Kincaid osserva in *Little Dorrit* alcuni momenti definibili come “uncinematic”,<sup>16</sup> che richiedono cioè una interpretazione anziché una lettura più basilare. In particolare, sottolinea l’uso di metafore dalle sfumature surreali in connessione con alcuni personaggi, tra cui, Mr Pancks, associato all’immagine di un “little coaly steam-tug” per i bizzarri rumori che emette.<sup>17</sup> Un altro esempio di terzo livello barthesiano di senso sarebbe riscontrabile nell’approccio satirico di Dickens alle istituzioni, in particolare l’Ufficio delle Circonlocuzioni: in modo non troppo diverso dalla scena del funerale nel film precedentemente evocato, il capitolo su tale edificio veicola una eloquente critica del sistema amministrativo inglese. Tuttavia, dietro il valore referenziale delle iperboli e del “comic excess”, si cela un senso “ottuso” indefinito; si pensi ad esempio alla descrizione del monocolo di Tite Barnacle che cade più volte, unitamente all’iterazione dell’espressione “Look here”, con cui questi cerca di imporre la propria autorità. Ciò suggerisce, da un lato, la debolezza del personaggio (senso “ovvio”), ma può anche aprirsi ad un numero alternativo di interpretazioni non convenzionali (senso “ottuso”).<sup>18</sup>

Nel testo ackroydiano, Spenser Spender cerca di assottigliare le stratificazioni della fonte originale attraverso un processo di “summarisation” e “discipline”, con il quale mira a imporre un certo controllo sul suo operato.<sup>19</sup> Tuttavia, le ambivalenze che caratterizzavano il testo-fonte e le sue riletture nell’arco di decenni di critica letteraria iniziano a riflettersi sulla sua produzione,

---

<sup>15</sup> Cfr. *Ivi*, p. 73.

<sup>16</sup> Cfr. James Kincaid, *op.cit.*, p. 55.

<sup>17</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 152.

<sup>18</sup> Cfr. Lauren Watson, *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>19</sup> A ipotizzarlo è ancora la Watson, cfr. *Ivi*, p. 73.

in qualche modo simboleggiare dalla posizione liminare del set, “between light and dark”.<sup>20</sup>

L’obiettivo di Spender nel girare una versione cinematografica del romanzo vittoriano è quello di cogliere il mistero e la magia che pervade Londra utilizzando la chiave interpretativa dickensiana, riproducendone in modo “universale” il linguaggio e l’*imagery*, e ponendosi dunque nel primo e nel secondo livello di senso, il comunicativo e il simbolico. Esattamente come i realisti, egli crede fermamente nel valore oggettivo della verità e, al pari di un narratore onnisciente del XIX secolo, considera se stesso capace di controllare la propria opera, eliminando le ambiguità in essa contenute, e di scoprire e rappresentare il mistero della natura umana:

He would make a film of *Little Dorrit*, using the real prison as his model. Wasn’t it too vast a subject, they were to ask him? But he knew he had it in his power to raise up images; he could make people curse, or bless, whatever he cared to show them; he could create darkness upon a screen, and then fill it with light. Now he had a theme [...] which could draw him further forward, eliciting pictures and images, probing the mystery.<sup>21</sup>

Spenser vede inizialmente nell’immagine la “chiave” di accesso al testo: una serie di incisioni di *Little Dorrit* gli riportano improvvisamente alla mente il romanzo di Dickens che aveva letto a scuola durante l’infanzia. Tali immagini rafforzano il senso dell’“ovvio”, esattamente come l’ambito cinematografico dei fotogrammi di *Ivan il Terribile* era “simbolicamente” connesso all’ideale rivoluzionario. Le scene del film che il regista sta girando su *Little Dorrit* sono ispirate a tali illustrazioni: “The house packed together like sepulchres, the young girl like a pin-point of light hastening along a riverbank, the prison yard, and then one face – a mad, blank face.”<sup>22</sup> Associando il romanzo ad esse, egli si muove in effetti in una direzione che rischia di ridurre il processo di lettura a una forma di *spectatorship*.<sup>23</sup> Tale approccio al testo deriva appunto dall’idea, avallata da diversi critici, che Dickens fosse un “cinematic writer”, come spiega Kincaid: “In its naïve form, this cinematic idea suggests that there is a movie right there in the novel.”<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 120.

<sup>21</sup> Cfr. *Ivi*, p. 12.

<sup>22</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>23</sup> Cfr. Lauren Watson, *op. cit.*, p. 74.

<sup>24</sup> Cfr. James R. Kincaid, *op. cit.*, p. 48.

Nel corso del romanzo, Spender fa la conoscenza di Rowan Phillips, immaginario professore di Cambridge e autore di diversi volumi critici su Dickens. I due condividono una concezione sostanzialmente realista dell'arte, secondo cui l'autore è in grado di comprendere e controllare gli eventi e di garantire il delinearli di un ordine "universale". La differenza tra i due è che, mentre Rowan, sebbene con riluttanza, riconosce l'"ambiguity of [*Little Dorrit*] images", Spenser equipara tali immagini a quelle chiare e coerenti dei suoi precedenti documentari, relegando la struttura simbolica a un "reductive, discipline exercise".<sup>25</sup> Così commenta Phillips:

"It's an interesting project, Spenser. I see *Little Dorrit* in terms of its symbolic structure, the ambiguity of its images. Although," he added as saw that Spenser's attention had not been fully held, "this is the academic in me talking." "No, I'm interested in structure also. I like the idea of a perfect structure—a refined version of the book".<sup>26</sup>

Il processo di "sintesi" attuato da Spender ambisce ingenuamente a risolvere le ambiguità del testo e scioglierne le contraddizioni, enfatizzando, da un lato, il senso "ovvio" e cancellando, dall'altro, quello "supplementare" o "ottuso". In questo lavoro di "text reduction", il cui risultato finale viene infine mostrato a Rowan (autore della sceneggiatura), gli eventi appaiono disposti in ordine differente; vengono eliminate le scene del romanzo che non si prestano a una concezione coerente e, in ultima analisi, la narrazione è interrotta laddove William e la sua famiglia lasciano il Marshalsea dopo aver scoperto di aver ereditato una cospicua somma (ovvero al primo libro):

He would, in fact, end the film at the close of the first book when the Dorrits, at the unexpected discovery of their fortune, are let out of the debtors' prison. It would close with Arthur Clennam carrying Little Dorrit over the portal of the Marshalsea, after she had fallen into a dead faint at the thought of the vacancy, the purposelessness, of her new freedom.<sup>27</sup>

In un'ottica intertestuale, l'Ufficio delle Circonlocuzioni rappresenta una metafora significativa dei problemi stessi cui Spender andrà incontro, sia in senso materiale, sia per il suo vano desiderio di imporre una struttura narrativa semplice e lineare. L'edificio, come si ricorderà, appare come un tortuoso e complesso labirinto, non solo saturo di burocrazia, ma pure minato da contraddizioni:

<sup>25</sup> Cfr. Lauren Watson, *op. cit.*, p. 75.

<sup>26</sup> Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 88.

<sup>27</sup> Cfr. *Ivi*, p. 35.

all'interno di tale luogo, anche il seguire alla lettera le istruzioni (come compilare i moduli consegnati da Tite Barnacle) non garantisce il raggiungimento del fine prefissato, ma, al contrario, il più delle volte porta ad un lungo "peregrinare" attraverso i vari dipartimenti che compongono la struttura, per arrivare infine al punto iniziale: "the department resists reduction, with each destination reached only impelling a new departure, moving from office to office".<sup>28</sup>

Nel romanzo di Ackroyd il problema che deriva dalla semplificazione del testo dickensiano si materializza quando Spender deve confrontarsi con le sue differenti e incompatibili interpretazioni: quella di Rowan Phillips, la lettura in chiave marxista di Job Penstone (accademico interessato alle condizioni della società in epoca vittoriana) e quella della Film Finance Board, orientata maggiormente verso l'aspetto economico e il profitto derivanti dalla distribuzione del film. Tali posizioni costringono Spender a mettere continuamente in discussione la propria visione del romanzo e, di conseguenza, il suo riadattamento, sopraffatto dall'eterogeneità e ambiguità del testo di partenza e dalla sua esegesi.<sup>29</sup> "Each time a new interpretation of *Little Dorrit* was sprung upon him, it subtly devalued his own and it took a conscious effort of will for him to reassert it."<sup>30</sup> L'insicurezza in cui precipita il regista è prefigurata dall'incubo descritto alla fine del capitolo terzo del libro:

That night, he dreamed that he could find no copy of *Little Dorrit* in the public library; he was walking home from the restaurant when Laetitia walked up beside him. She was carrying a copy of the novel, in white binding. He asked if he could borrow it from her, and she refused. He had a sudden sensation of intense anger.<sup>31</sup>

La certezza di riuscire a creare una versione "semplificata" e "chiara" del romanzo viene definitivamente minata nel momento in cui il regista prenderà atto delle "instabilità" del film, direttamente correlate all'impossibilità di risolvere le ambiguità del testo, poiché esso "remains messily entwined with its subject".<sup>32</sup> In questo frangente, Spender sembra riflettere l'*impasse* cui i personaggi di *Little Dorrit* vanno incontro ogniqualvolta cerchino di imporre una "coherent narrative"

---

<sup>28</sup> Cfr. Lauren Watson, *op. cit.*, p. 77.

<sup>29</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>30</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 85.

<sup>31</sup> Cfr. Ivi, p. 18.

<sup>32</sup> Cfr. Lauren Watson, *op. cit.*, p. 77.

alla realtà; si pensi, in particolar modo, allo stato di immobilità di Mrs Clennam, confinata da oramai vent'anni nella sua stanza, nel tentativo di ripararsi dalle “discordanze” che sfuggono al controllo e a un ordine presumibilmente divino.

Spender, per la sua visione artistica, ricorda poi l'autore vittoriano, il quale rivendica il pieno controllo sulla propria opera e sui personaggi; questo creatore sarebbe presente, nell'opera dickensiana, all'interno di un primo livello diegetico, cui si legano altri personaggi e gli attori che, a loro volta, interpretano i protagonisti dickensiani (livello metadiegetico). *The Great Fire of London* presenta quindi alcuni degli ingredienti della *metafiction*: più piani diegetici, la divisione in *frames* e momenti di autocoscienza.

Verso la fine della storia di *Little Dorrit*, anche Mrs Clennam deve comunque fare i conti con l'impossibilità di controllare la realtà. Non può impedire che Rigaud venga in possesso del cofanetto di metallo contenente il testamento di Gilbert Clennam ed è a questo punto che è costretta a fare una scelta: abbandonando la sua condizione di *self-confinement*, annunciata dal miracoloso atto di alzarsi dalla sedia e di lasciare la casa per recarsi al Marshalsea, abdica a una visione “cristallizzata” della realtà e va incontro all’“Altro”, accettando le ultime volontà dello zio del suo defunto marito, e consegnando a Amy una lettera scritta di proprio pugno in cui confessa il segreto e le chiede perdono, mostrando per la prima volta un lato umano di sé.

Mrs Clennam, accompagnata da Amy, torna a casa per affrontare il *villain* Rigaud che la ricattava; ma, al suo arrivo, assiste al crollo dell'abitazione, correlativo del disgregarsi delle sue finte certezze edificate su deboli “fondamenta”. Anche la sua reazione è importante: la donna resta traumatizzata e senza parole di fronte alla visione che le si presenta davanti, poiché per la prima volta si rende conto che tutto ciò in cui aveva creduto fino ad allora, la certezza di un ordine divino superiore in grado di controllare il mondo, non esiste: esistono solo la “molteplicità” e “l'ambiguità”. Di fronte a questa constatazione, si presenta un altro ostacolo, ossia l'impossibilità di ritornare a un ordine ideale dopo l'esposizione all’“Altro”.

Anche Spender tenta di fuggire dalle ambivalenze del romanzo, attraverso un processo di semplificazione o riduzione a una struttura lineare: tuttavia, al pari



di Mrs Clennam, anch'egli è costretto a fare i conti con la "molteplicità" delle versioni proposte dagli interlocutori, pur continuando ad aggrapparsi all'idea che le immagini evocate dal suo film avrebbero mostrato la vera Londra. In altri termini, egli crede che, ricreando la "Londra di Dickens", ne venga consacrata la visione realista. A questo scopo, decide di girare le scene del film *in loco*, utilizzando, ad esempio, l'ala deserta di una prigione per rappresentare le scene del Marshalsea e dei depositi abbandonati lungo le sponde del Tamigi. Questo avrebbe, a suo avviso, reso il suo film più "realistico" agli occhi degli spettatori; tuttavia, la sua concezione si basa sul presupposto illusorio che regista e spettatore condividano uno stesso sistema di valori nell'ambito del processo di interpretazione; questo è vero solo se si considera esclusivamente il significato "ovvio", prodotto di un *background* culturale condiviso, attraverso il quale, ad esempio, gli spettatori sarebbero in grado di associare gli ambienti della Londra vittoriana descritti da Dickens alle varie *location* utilizzate dal regista.<sup>33</sup>

Spender rappresenta, in tal senso, quello che Barthes definisce il "danger of Method becoming Law".<sup>34</sup> Il tentativo di rappresentare Londra come un "coherent spectacle" si traduce nella realtà in un continuo slittare tra piani comunicativi e simbolici (che corrispondono al primo e al secondo livello di Barthes), tra quella "struttura simbolica perfetta" cui Spender aspira e il "diverso", che racchiude il "senso ottuso". Tale ambivalenza riflette la descrizione di Murray Baumgarten sulla Londra di Dickens quale "site of dialectical contradictions".<sup>35</sup>

Ancora una volta, la rappresentazione instabile della città mostra l'illusorietà della concezione di Spender e "the impossibility of texture closure", all'interno di ciò che Nicola Bradbury definisce "the struggle between two models of social existence, two kinds of novel, two qualities of being: the active and realistic, or the responsive, interiorized and imaginative."<sup>36</sup> Il progetto del regista ackroydiano deve fare i conti con l'oscillazione destabilizzante tra due paradigmi

---

<sup>33</sup> Cfr. Lauren Watson, *op. cit.*, p. 80.

<sup>34</sup> Cfr. *Ivi*, p. 319.

<sup>35</sup> Cfr. Murray Baumgarten, "Fiction of the City" in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, ed. by John O. Jordan, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 112.

<sup>36</sup> Cfr. Nicola Bradbury, "Dickens and the Form of the Novel" in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, ed. by John O. Jordan, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 162.

opposti (presente anche in *Little Dorrit*), quello “referenziale” e quello “interpretativo”, che, secondo la Watson, rimane irrisolta:

The set is simultaneously robust yet fragile, realistic yet highly artificial; it is both a literal reproduction of a mid-Victorian cityscape and a singular example of Spenser’s creative vision. Like *Little Dorrit* itself, the scene makes conflicting demands upon those who view it.<sup>37</sup>

Come già detto precedentemente, la coesistenza di elementi “reali” e “artificiali” nel set è suggerita dal rapporto tra l’illuminazione e l’oscurità della *location*, suggerendo il modo in cui “between light of obvious significance and the dark inarticulate realm of the obtuse, the text emerges – shadowy, mutable, insubstantial”:<sup>38</sup>

To one side, a heavy black canvas was being hoisted over the heads of the actors and of the crew, effectively blocking out the rising sun. The arc-light were now being pointed towards the canvas; when they were turned on the effect was one of brilliant gloom. An incandescent darkness was laid upon the waters and the dilapidated buildings.<sup>39</sup>

Le contraddizioni che giungono a mettere in discussione la visione “realistica” o “cinematica” di Spender troverebbero dunque un corrispettivo in una sorta di “chiaroscuro”; “the darkness of the scene” diventa “an effective counterpoint to the glare coming off the river”.<sup>40</sup>

Analizzando il primo capitolo di *Little Dorrit*, ritroviamo questo “chiaroscuro”, in particolare nella descrizione di Marsiglia che introduce i primi due personaggi della storia. Dickens apre il capitolo con una giornata di sole (“Marseilles lay burning in the sun”<sup>41</sup>), riconducibile alla “chiarezza” e, dunque, all’onniscienza. Sotto lo “sguardo” attento del sole, tutto appare inerte e privo di vita, immobile; persino il linguaggio adoperato è sorretto da una serie di ripetizioni (si noti in particolare l’iterazione del verbo *to stare*, che già di per sé evoca la stasi), elemento che fa pensare a una struttura chiusa, in cui ogni apertura al cambiamento e all’ambiguità semantica è esclusa:

Everything in Marseilles, and about Marseilles, had stared at the fervid sky, and been stared at in return, until a staring habit had become universal there. Strangers were stared out of countenance by staring white houses, staring white walls, staring white streets, staring tracts of arid road,

---

<sup>37</sup> Cfr. Lauren Watson, *op. cit.*, p. 83.

<sup>38</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>39</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 105.

<sup>40</sup> Cfr. *Ivi*, p. 109.

<sup>41</sup> Cfr. Charles Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 15.

staring hills from which verdure was burnt away. [...] There was no wind to make a ripple on the foul water within the harbor, or on the beautiful sea without. [...] Everything that lived or grew was oppressed by the glare.<sup>42</sup>

Tuttavia, anche in un universo come quello della Marsiglia qui descritta è possibile individuare una traccia di senso “ottuso” nelle chiese, unico luogo della città che sfugge ai raggi abbaglianti del sole: con le loro “winking lamps”, esse sembrano evocare il dialogismo tra luce e ombra descritto da Barthes. L’associazione tra la “darkness” e il “diverso” è ancora più evidente nel capitolo quattordicesimo del romanzo, in cui Amy, dopo essersi recata con Maggie a casa di Arthur per ringraziarlo di aver dispensato il fratello dalla prigione pagando i suoi debiti di gioco, arriva tardi e resta chiusa fuori. Trascorre così la notte nelle strade di Londra, avvolte nelle tenebre, illuminate solo dai lampioni, e in cui si aggirano delle figure sinistre descritte significativamente da Dickens come “moving shadows”: sono le prostitute, i senzatetto, i frequentatori di taverne, che, non a caso, incarnano un lato dell’esistenza in forte contrapposizione alla morale vittoriana (la luce), e dunque il “diverso”, l’oscuro, il “non chiaro”, componente associata a sua volta al movimento. Amy Dorrit, al pari di Spender, si sente minacciata da questo senso “ottuso” che sfugge alla sua comprensione, e vaga per le strade in cerca della sicurezza della luce; non a caso, trova rifugio e sollievo all’interno di una chiesa illuminata.

L’ambivalenza del romanzo è destinata ad emergere alla fine, in maniera spettacolare, nel film di Spender, traducendosi in una “dramatic deconstruction”; il crollo delle certezze del regista è infatti simboleggiato dal set in fiamme (la struttura si sfalda come la casa di Mrs Clennam), che si fa indice dell’impossibilità di dare un’interpretazione oggettiva e assoluta. È a questo punto che l’artificialità del suo quadro esegetico gli appare chiara, provocandogli un senso di nausea:

He looked at the set which he had created, half-real, half-artificial, its dark paint looming above him, and he felt a sudden disgust for it. A contempt for its hollowness and smallness his original vision had turned into *papier maché*.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 15-16.

<sup>43</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 86.

Di fronte al fallimento del proprio progetto, tuttavia, il regista fa fatica ad accettare l'impossibilità di risolvere la pluralità semantica di *Little Dorrit* (e, in senso lato, la plurivocità del testo letterario), convincendosi che essa derivi unicamente dalla distanza spazio-temporale che li separa, fatto che rende ancor più ardua l'impresa di riportare alla luce Dickens nell'età contemporanea:

"Well, it might have been an illusion – an illusion on my part at least. To think that you could just take Dickens and bundle him into the twentieth century. We don't live in the same world. We don't live in the same city".<sup>44</sup>

#### **4.2. La rivisitazione dei personaggi dickensiani in *The Great Fire of London***

In questo paragrafo ci soffermeremo sull'analisi dell'opera già menzionata in precedenza, *The Great Fire of London*. Primo romanzo scritto dall'autore, e pubblicato nel 1982, esso si presenta come una continuazione o una riscrittura di uno dei *dark novel* dickensiani, *Little Dorrit*. Nonostante il titolo faccia apparentemente riferimento al Grande Incendio che devastò Londra nel 1666, le vicende narrate non hanno niente a che vedere con esso, se non per alcuni richiami simbolici all'elemento del fuoco. I personaggi, infatti, si muovono in una Londra contemporanea, cupa e misteriosa, simile a quella evocata nel romanzo dickensiano.

Nel prologo, dal titolo "the story so far", l'autore traccia le linee principali dell'intreccio del primo libro di *Little Dorrit*, e conclude affermando che "although it could not be described as a true story, certain events have certain consequences",<sup>45</sup> anticipando in tal modo l'intento di rivisitare ciò che si profila come il testo-fonte. L'opera dickensiana si collocherà qui a un livello metadiegetico rispetto a quella ackroydiana, al pari di una "storia dentro la storia", su cui vengono formulati giudizi e varate diverse interpretazioni.

L'intreccio si snoda nel Novecento, nella capitale britannica, dove il regista Spenser Spender decide di realizzare una versione cinematografica di *Little Dorrit*. Prima di iniziare le riprese, esprime più volte l'intenzione di far prevalere

---

<sup>44</sup> Cfr. *Ivi*, p. 158.

<sup>45</sup> Cfr. *Ivi*, cit., p. 3.

la componente “realistica”, ad esempio scegliendo accuratamente i luoghi e le battute dei vari personaggi, in maniera da produrre un film che risulti il più possibile fedele alla versione originale del romanzo. Come vedremo, tuttavia, incontrerà diversi ostacoli, quando, rivolgendosi a studiosi esperti e al Film Finance Board, riceverà da ciascuno interpretazioni differenti relativamente al romanzo stesso, che condizioneranno comprensibilmente la realizzazione del suo utopico progetto, mettendo in discussione il suo concetto di verosimiglianza e aderenza limpida a un modello storico.

Il mosaico di argomentazioni che ne deriva, da quella anticapitalista di Penstone a quella più legata al circuito del mercato sul fronte del Film Finance Board, appare fin da subito irrisolvibile, sulla linea di quello scetticismo postmoderno, cui si è accennato nel capitolo precedente, riguardo il prospettarsi di una “realtà” conoscibile dall’uomo al di fuori del linguaggio e di una rete di “discorsi”.

Dal punto di vista dell’organizzazione formale, Ackroyd riprende da *Little Dorrit* la divisione in due parti e l’utilizzo di un narratore extradiegetico che introduce nei primi quattro capitoli i differenti protagonisti, i quali a loro volta sono legati, ciascuno in maniera diversa, ai personaggi di Dickens, di cui rappresentano una sorta di doppio. Proprio come in *Little Dorrit*, inizialmente tra costoro sembra non esistere alcun tipo di connessione; solo successivamente, le loro vite si intrecceranno in modo imprevedibile. Per alcuni, come Job Penstone e Rowan Phillips, ciò avviene grazie all’interesse comune nei confronti di Dickens, che porterà Spenser a consultarli durante la realizzazione del proprio progetto; per altri, come Audrey Skelton e Little Arthur, il legame scaturisce in primo luogo dal loro collocarsi nel medesimo quartiere di Londra in cui avvengono le riprese. Tutti questi personaggi, con le loro storie, fanno parte del primo livello narrativo, e sono dunque diegetici; all’interno di esso vi sono poi gli attori che interpretano statutariamente il ruolo dei personaggi dickensiani, appartenenti appunto a un secondo piano narrativo. Quindi, l’elemento della pluralità di storie e personaggi, condiviso con Dickens, viene qui a combinarsi con la presenza di differenti piani diegetici (o *frames*), tra i quali, come vedremo, non sarà possibile stabilire una distinzione netta.

Tutto ha inizio quando, un sabato mattina, Spenser Spender fa ritorno nel quartiere di Londra dove era cresciuto, poiché “he wanted to find the key to the mystery, although he did not yet know what the mystery was”;<sup>46</sup> proprio in quest’area è situata una prigione, su cui egli aveva girato un documentario, e che gli richiama alla mente una serie di illustrazioni incise sulla copertina di un libro che aveva studiato a scuola: *Little Dorrit*. Questo, dunque, sarebbe stato il soggetto del suo film, il quale si prefigura come il tentativo da parte del regista di trovare nel testo dickensiano la chiave di lettura del mistero di Londra stessa, poiché, come egli stesso afferma, “Dickens understood London”.<sup>47</sup>

Per la realizzazione del suo progetto, Spenser si rivolge a due studiosi di Dickens. Uno è Rowan Phillips, professore onorario di Letteratura Inglese presso la prestigiosa Università di Cambridge, che nutre da sempre un profondo interesse verso l’epoca vittoriana, e in particolare Dickens, al quale ha dedicato numerosi studi critici, trasferendosi pure a Londra “to be close to his ‘material’”.<sup>48</sup> La metropoli, oltre ad essere l’*humus* di Dickens, rappresenta per lui un luogo che gli consente, grazie alla sua vasta popolazione, di passare inosservato e, dunque, di vivere serenamente la propria omosessualità senza compromettere la reputazione o la carriera; in altre parole, a Londra “he could be free”.<sup>49</sup> Il secondo personaggio coinvolto nel progetto cinematografico è Job Penstone, che tiene un corso sulla storia della società vittoriana in un politecnico di Londra. L’interesse verso le condizioni della popolazione, in particolare i problemi delle classi proletarie, e i precetti marxisti saranno il filtro attraverso il quale egli costruirà la propria visione sul romanzo dickensiano. Durante il loro colloquio, questi indica a Spenser una possibile chiave interpretativa da cui partire:

“It would seem to me that, in essence as it were, *Little Dorrit* is a powerful *exposé* of social conditions – of social conditioning, one might say. An indictment, one might add, of industrial capitalism. And yet here we are planning a film version – which is, you might say, an expression of Western capitalism. [...] Dickens was attacking the use of brute power by the ruling classes to preserve its own interests; at the same time, Mr Spenser, he was describing the struggle of the

---

<sup>46</sup> Cfr. *Ivi*, p. 11.

<sup>47</sup> Cfr. *Ivi*, p. 16.

<sup>48</sup> Cfr. *Ivi*, p. 19.

<sup>49</sup> Cfr. *Ivi*, p. 20.

working classes to preserve themselves – their native culture, their powers of vernacular expression”.<sup>50</sup>

Infine, Spenser si rivolge al Film Finance Board per ottenere il finanziamento necessario per le riprese. Il direttore, Frederick Lustlambert, ha un’“aria distinta” che viene tuttavia poco dopo messa in discussione dalla descrizione dissacrante del suo profilo, paragonato a quello del personaggio di Pulcinella.<sup>51</sup> L’aspetto semi-caricaturale e la cortesia affettata del personaggio richiamano alcuni atteggiamenti del possibile “equivalente” dickensiano Tite Barnacle, analogia resa ancora più evidente dall’uso marcato dell’espressione “hat”,<sup>52</sup> con la quale, pur esprimendo il proprio entusiasmo nei confronti dell’idea di Spenser, egli cerca di imporre la propria autorità, limitando la libertà d’azione del regista; ad esempio, si assicura che il film non abbia connotazioni politiche forti per evitare di inimicarsi il governo; inoltre, a causa delle limitazioni del *budget*, ordina che le riprese si svolgano al British Theatre, venendo meno a uno dei presupposti di Spenser, il quale desiderava ricostruire la Londra di Dickens, e riteneva che il miglior modo per farlo fosse girare le scene *in loco*. Questo ostacolo, se da una parte mette a nudo l’impotenza del regista di fronte alle istituzioni dalle quali egli dipende, dall’altra evidenzia la difficoltà di stabilire una connessione profonda con il romanzo, poiché la Londra rievocata nel film rischia di apparire artificiale.

Facendo una serie di riflessioni sul personaggio di Spenser, è possibile confrontarlo con quello dickensiano di Daniel Doyce. Significativamente, quest’ultimo non appare nel film poiché rappresenta una sorta di *alter ego* del regista, l’archetipo dell’inventore, il quale, partendo da una visione ideale, non tiene in considerazione le problematiche che potrebbero mettere in discussione il proprio sistema di valori, e di conseguenza il proprio operato. Entrambi si scontrano con una realtà diversa da quella supposta inizialmente; una realtà esemplificata nel romanzo dickensiano dall’Ufficio delle Circonlocuzioni, il vasto labirinto di corridoi e stanze che rappresenta metaforicamente un sistema intricato,

---

<sup>50</sup> Cfr. *Ivi*, p. 80.

<sup>51</sup> Punch, abbreviazione di Punchinella, è il personaggio della Commedia dell’Arte che viene qui invocato. Nel testo, il signor Lustlambert viene insomma paragonato a Pulcinella, suggerendo un ulteriore intreccio tra verosimiglianza e finzione. Cfr. *Ivi*, p. 51.

<sup>52</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 53. “‘I have to wear my civil service *hat*’ [...] ‘I wear my chairman’s *hat*’ [...] The wearing of the invisible *hat* has affected Sir Frederick’s throat” [corsivi miei].

all'interno del quale è impossibile trovare una soluzione. Ciò ritorna in Ackroyd a un livello più smaterializzato identificabile con le inconciliabili interpretazioni di accademici e altre figure istituzionali. In questo quadro di analogie, è possibile affermare che Spenser incarni una versione più ottimistica di Doyce, legata a una fiducia incondizionata (almeno inizialmente) nella propria capacità di scoprire, attraverso il film, i misteri che collegano Londra alla propria vita.

Ackroyd forgia un personaggio dalla visione chiara e netta, che rappresenta, proprio come Doyce, la fiducia nella scienza e nella capacità di comprendere la realtà in modo oggettivo, per poi mettere ciò in discussione tramite un affievolirsi progressivo di tali certezze, fino al tragico epilogo della storia, in cui Spenser muore tra le fiamme del set.

Nel romanzo vittoriano, tuttavia, il metodo scientifico applicato dall'inventore trova uno sbocco, portando infine a un epilogo felice, sebbene lontano da Londra: Doyce, infatti, su suggerimento di Arthur, parte per la Russia, dove ottiene finalmente il brevetto per la propria invenzione. Al contrario, l'incrollabile volontà di Spenser di sovrapporre la propria visione alle circostanze empiriche, ponendo un veto sulla pluralità di interpretazioni possibili, lo porterà a soccombere insieme al suo set, senza comprendere il vero motivo del proprio fallimento. Il rapporto con il personaggio dickensiano, come in altri casi, è suggerito da una serie di echi o elementi di richiamo, come ad esempio il nome: "Spenser Spender" richiamerebbe "Daniel Doyce" per l'allitterazione delle iniziali. Inoltre, esattamente come il suo equivalente dickensiano, egli si scontra con un'istituzione di grande potere che, proprio come l'Ufficio delle Circonlocuzioni, ricorre a strategie linguistiche finalizzate a prevaricare o strumentalizzare l'interlocutore, dal momento che, come la Onega fa notare, "Sir Frederick believes himself to be a powerful man, with many areas of influence".<sup>53</sup> Questa convinzione si manifesta nei suoi discorsi, ricchi di *pet sentence* o espressioni affettate quali "I'm forced to wear my government *hat*",<sup>54</sup> "I am wearing my film man's *hat*"<sup>55</sup> e "In my bureaucratic *hat*".<sup>56</sup> Queste, anche

---

<sup>53</sup> Cfr. Susana Onega, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, cit., p. 21.

<sup>54</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 52. [corsivo mio]

<sup>55</sup> Cfr. *Ivi*, p. 53. [corsivo mio]

<sup>56</sup> Cfr. *Ivi*, p. 152. [corsivo mio]



attraverso un'eco intertestuale rinvenibile con l'opposizione paradigmatica tra "official" e "unofficial selves" in Wemmick (amico di Pip in *Great Expectations*, grazie al quale, più che in qualsiasi altra occasione, Dickens esplorò i rapporti tra sfera pubblica e privata in una medesima persona, scaturenti in una sorta di duplice esistenza), producono un effetto farsesco, che rafforza l'idea di un'associazione con il "pappagallo" (la ripetizione meccanica è fra l'altro una peculiarità del personaggio dickensiano Tite Barnacle), già richiamata dalla descrizione del suo profilo.<sup>57</sup>

Partendo dalla congiunzione tra Doyce e Spender, che incarnano l'archetipo dell'inventore e l'ideale positivista, è importante tener presente la trasformazione a cui tale ruolo è sottoposto nel romanzo ackroydiano. Un ruolo che, come si è rilevato, finisce per decostruire dall'interno ogni certezza positivista, in quanto nel film di Spenser le categorie semantiche di realtà, fedeltà storica e finzione vengono a confondersi; questo è anticipato dal titolo stesso dell'opera che, come detto, fa riferimento a un fatto storico molto noto il quale, tuttavia, non appare nell'intreccio se non in forma simbolica, sfidando sin dall'inizio il lettore nell'operazione di decodificazione. Ciò condurrà, poi, a un confondersi dei confini fra ambiti originariamente distinti, ossia quello del contesto contemporaneo londinese e quello della Londra dickensiana rievocata nel film.

Partendo dal primo livello diegetico (quello della "storia prima" di *The Great Fire of London*), incontriamo i personaggi di Arthur Feather (soprannominato "Little Arthur") e Audrey Skelton, introdotti rispettivamente nel primo e nel secondo capitolo. Il primo, soggetto psicotico proprietario di Fun City, una sala giochi situata in Borough High Street, vicino al Marshalsea, si macchia dell'omicidio di una bambina per il quale viene arrestato. Il soprannome è già di per sé emblematico, in quanto richiama due personaggi dickensiani: Little Dorrit e Arthur Clennam, con i quali, tuttavia, apparentemente non ha niente in comune, vista la sua degenerazione psicologica e i suoi tratti violenti. Anche in questo caso, infatti, Ackroyd rievoca la tradizione per metterla in discussione, rovesciandone di fatto il sistema assiologico: l'aggettivo "little", ad esempio, in

---

<sup>57</sup> Cfr Susana Onega, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, cit., p. 21.

riferimento a Amy, aveva una duplice connotazione, fisica e morale, riconducibile letteralmente alla sua costituzione e metaforicamente alla sua capacità di preservare l'innocenza infantile in età adulta. Ackroyd, invece, attribuendo il motivo di tale appellativo esclusivamente alla bassa statura del personaggio, affetto da nanismo ("He had stopped growing when he was eight"<sup>58</sup>), ne accentua la diversità e l'emarginazione dalla società.

Ancor più complesso è il rapporto con Arthur Clennam, che in Dickens vorrebbe rappresentare una benevola figura paterna per Amy, che egli vede come un emblema di purezza e innocenza. L'affetto e l'istinto protettivo nei confronti dei deboli e degli innocenti acquista invece nell'opera ackroydiana una dimensione morbosa o farsesca, che prevale stravolgendo il significato morale dell'ipotesi. L'istinto protettivo di Arthur nei confronti di Amy, e soprattutto l'ambivalenza del loro rapporto, sospeso tra amore e affetto paterno, sono in sostanza reinterpretati da Ackroyd, il quale li estremizza, trasformandoli nell'espressione di una sorta di psicosi che porta Little Arthur da una parte a riversare, il proprio affetto su una bambina ritratta nella foto di un giornale, e, dall'altra, a identificare con essa la bambina che vive nell'appartamento vicino al suo. Ciò lo condurrà a nutrire per lei un sentimento perverso che rasenta la pedofilia e, infine, a un gesto di follia: dopo aver tentato invano di attirarla nella propria abitazione, la insegue arrivando fino alle mura del Marshalsea, dove nell'opera dickensiana Arthur Clennam aveva soccorso e baciato per la prima volta Amy (svenuta per l'emozione, dopo aver saputo che suo padre era libero), e qui la uccide soffocandola. Dopo l'omicidio, Little Arthur si rivolge alla bambina come se fosse ancora viva, in una grottesca evocazione del paradigma romantico di amore-morte:

The little girl has stopped moaning, her eyes open and staring, it seems, at the blue plaque upon the wall. "Can you read now, angel? I have books at home for us, and we'll burrow ourselves in them, won't we?" But she does not answer and, laughing at the good times they will have together, he lays her body gently upon the gravel path.<sup>59</sup>

Little Arthur viene ritrovato lì, nel sentiero di ghiaia dove aveva compiuto l'omicidio, chino, con lo sguardo immobile e assente, intento a fissare il corpo

---

<sup>58</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 5.

<sup>59</sup> Cfr. *Ivi*, p. 47.

privo di vita della bambina, senza accorgersi di ciò che accadeva intorno; viene infine arrestato.

Ancor più che nel caso di Spenser rispetto a Doyce, Little Arthur rappresenta una versione parodica (e più cupa) di Arthur Clennam, confermando il postulato secondo cui all'interno del romanzo ackroydiano "the twentieth-century characters are morally devalued versions of their ancestors."<sup>60</sup>

Little Arthur è importante non solo in quanto doppio di Arthur Clennam, ma anche poiché permette all'autore di conferire risonanza al paradigma della rappresentazione, nella sua tensione continua tra realtà e finzione; questo paradigma si concretizza qui nella dimensione magica e artificiale di Fun City, situata all'interno di un contesto "reale" (la Londra contemporanea), ovvero quello della quotidianità. Questi due universi si contaminano l'un l'altro, rendendo talora difficile una netta distinzione tra realtà e apparenza: si pensi a tal proposito alla descrizione della luce di Fun City, che risulta agli occhi del suo proprietario addirittura più brillante di quella del giorno,<sup>61</sup> e al gesto del premere l'interruttore da parte di Little Arthur, il suo "moment of triumph", l'unico momento di gratificazione (l'interruttore "accende" Fun City). Questo attimo di magia sarà rievocato nell'ambito del progetto di Spenser, tramite un parallelismo tra Fun City e la Star International, compagnia cinematografica cui il regista si era rivolto per chiedere un finanziamento:

The offices of Star International were in Wardour Street; they resembled, superficially at least, the amusement arcades which surrounded them: the same lights around the large windows, and similar posters proclaiming 'coming attractions'.<sup>62</sup>

L'analogia riguarda anche il gesto di accensione delle luci: "there was always another machine, another project, waiting to be switched on."<sup>63</sup>

Il secondo capitolo, come anticipato, è dedicato a Audrey Skelton, impiegata in un centralino, la quale, tornata a casa, libera la propria vera natura, ballando con la musica dello stereo a volume alto. La ragazza, descritta in tutta la sua aggressività e bellezza, con i suoi capelli rossi spettinati, si presenta in ovvio

---

<sup>60</sup> Cfr. Susana Onega, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, cit., p. 22.

<sup>61</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 6.

<sup>62</sup> Cfr. *Ivi*, p. 28.

<sup>63</sup> Cfr. *Ibidem*.

contrasto con la protagonista dickensiana, dai tratti infantili, della quale pare rappresentare un *alter ego* ribelle che, per sfuggire alla costrizione e alla monotonia, sogna ad occhi aperti di essere qualcun altro, una principessa russa in fuga dalla rivoluzione, oppure una attrice o una cantante d'opera. Talvolta il mondo immaginario, frutto della sua fantasia, prende corpo davanti a lei in modo talmente realistico da farla sprofondare in una sorta di *trance*.

A questo punto è opportuno, anche alla luce delle future riflessioni di Ackroyd sulla tipologia dei “visionari” (nell’ambito della conferenza all’Albert and Victoria Museum del 1993), fare un confronto tra Spenser e Audrey. In particolare, è possibile individuare in questi due personaggi i poli dell’opposizione tra ragione e irrazionalità, il senso “ovvio” e il senso “ottuso” (ovvero il “diverso”), ma soprattutto tra l’“antiartista”, ovvero colui che conferisce alle proprie opere un ordine universale, e il “visionario”. Precedentemente abbiamo visto come Spenser applichi la sua visione razionale della realtà all’opera dickensiana, imponendo al suo adattamento una struttura ordinata e lineare; egli intende creare un’opera fedele, che non penalizzi del resto la spettacolarità del romanzo di Dickens, con le sue componenti teatrali e caricaturali e riproducendone il linguaggio, elementi ai quali è subordinata la sceneggiatura, che è stata allo scopo semplificata.<sup>64</sup>

Sull’altro fronte, dopo aver assistito alle riprese del film lungo il Tamigi, Audrey si avvicina al set dove un gruppo di attrici si preparava per andare via, e chiede informazioni a una di loro: “‘Here, are you Little Dorrit?’ ‘Well, I was, my dear, for a few minutes at least.’ Jennifer laughed. ‘Well, I’ll tell you something else. You don’t behave like her.’”<sup>65</sup> Questo dialogo è importante poiché testimonia l’inizio di un processo di contaminazione tra realtà e rappresentazione (con i connessi piani diegetici). La Audrey “posseduta” dallo spirito di Little Dorrit incarna, in tal senso, il soggetto “visionario” descritto da Ackroyd; se ripensiamo, poi, al processo creativo nel quale Dickens era convinto di vedere di fronte a sé i personaggi che stava per descrivere nei suoi romanzi, interpretandoli lui stesso davanti allo specchio, possiamo rilevare un’analogia con i momenti di *trance* o di sogni a occhi aperti di Audrey. Tale aspetto viene ovviamente qui

---

<sup>64</sup> Cfr. *Ivi*, p. 106.

<sup>65</sup> Cfr. *Ivi*, p. 110.

estremizzato e reinterpretato in chiave contemporanea: dopo aver partecipato ad una seduta spiritica accompagnata dalla collega di lavoro Margery, la protagonista perde conoscenza e, quando riacquista i sensi, assume una postura rigida e arcuata, poco naturale, tanto che l'amica pensa stia recitando una parte. Anche qui si può segnalare una similarità con le doti istrioniche e il ventriloquismo di Dickens: ella, infatti, assume una voce da bambina nel pronunciare la battuta: "I am so little but I was born here".<sup>66</sup>

Il processo di assoluta proiezione che aveva caratterizzato le *performance* di Dickens ha dunque nuovamente inizio, lasciando tuttavia gli "spettatori" (i partecipanti alla seduta spiritica) confusi e disorientati; come si è detto nel primo capitolo, infatti, l'atto performativo non crea perplessità o sconcerto se avviene in un contesto teatrale nell'ambito di un patto reciproco tra attore e pubblico; nel momento in cui invece i due *frames* (realtà e universo della rappresentazione) si confondono, ovvero quando il tutto è indistintamente calato nell'ambito della quotidianità, la *performance* ha un effetto disorientante. Audrey, sollecitata dalla sensitiva, Miss Norman, si presenta come "Little Dorrit, the child of the Marshalsea."<sup>67</sup> L'esito "visionario", che in Dickens era frutto di un atto creativo e delle abilità dello scrittore, diventa qui il viatico di una vera e propria contaminazione tra due piani diegetici (di primo e secondo livello): Audrey Skelton, infatti, dopo aver sognato alcune parti del romanzo dickensiano, pur non avendolo mai letto, si convince di essere la reincarnazione di Amy, proiezione che si concretizza in maniera ancora più intensa nel capitolo dodicesimo, quando la protagonista legge a Tim un passaggio del romanzo dickensiano applicando all'atto performativo la medesima tecnica di *impersonation* e *monopolylogue* di Mathews e Dickens:

Audrey, however, would still read out of significance passages to him. She would adopt various voices and make strange noises, while she did so; and, when she acted Little Dorrit herself, her voice would take on a curious pleading and whispering quality which was, to Tim, quite disagreeable.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Cfr. *Ivi*, p. 40.

<sup>67</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>68</sup> Cfr. *Ivi*, p. 61.

Paradossalmente, l'unico artista "ufficiale" del romanzo, ovvero il regista Spenser, non rientra nella definizione dell'artista visionario formulata da Ackroyd. Egli, infatti, nel corso della storia, non ha nessun tipo di "visione"; la sua opera, al contrario, risponde a un ideale subordinato a un'istanza oggettiva e universale sulla quale vorrebbe basarsi tutto il suo processo creativo. Basti pensare all'attenzione che il regista pone sul contrasto luce-ombra per produrre un determinato effetto spettacolare; o, ancora, alla scelta accurata delle varie *location* per le riprese, volte a rievocare nella mente del pubblico la Londra descritta da Dickens. In quest'ottica, il regista deve avere il controllo su ogni aspetto del film; ad esempio, durante il colloquio con Rowan Phillips a Cambridge, egli dimostra ancora una volta come ogni fase del processo creativo, compresa la sceneggiatura, debba essere subordinata a un ideale di perfezione: "I [Rowan] see Little Dorrit really in terms of its symbolic structure, the ambiguity of its images' 'No, I'm interested in structure also, Rowan. I like the idea of a perfect structure – a refined version of the book.'" <sup>69</sup> In particolare egli pensa a una trama semplice, in cui inserire i dialoghi tra i personaggi, che si concluda con la liberazione dei Dorrit. L'accurata organizzazione del regista raggiunge l'apice quando egli mostra, infine, al professore una serie di "small cards" rappresentanti le sequenze del film in ordine di apparizione; ciascuna contiene in basso persino un'informazione sul tempo di ripresa e sulla presenza o meno di dialoghi nella scena. La conversazione si chiude con le indicazioni sugli "extra", ovvero le apparizioni che fanno da sfondo alle scene, le quali hanno, esattamente come l'elemento del fuoco, una valenza simbolica.

L'"artificialità" del set di Spenser suscita d'altronde l'ira di Audrey, la quale, in qualità di spettatrice, giudica severamente la *performance* dell'attrice che interpreta Amy: "That cat pretending to be Little Dorrit [...] If Little Dorrit saw what was going on she'd have a fit she really would." <sup>70</sup> Questo rappresenta il momento in cui Audrey inizia a convincersi che il personaggio dickensiano sia tornato in vita per trasmetterle un messaggio importante. In alcuni momenti, questa psicosi la porta appunto a credere che Little Dorrit sia tornata in vita e si sia reincarnata in lei: "At certain times, when her paranoia reached the stage of

---

<sup>69</sup> Cfr. *Ivi*, p. 88.

<sup>70</sup> Cfr. *Ivi*, p. 113.

panic, Audrey would become Little Dorrit. She would kneel on the floor, and pray for her father and herself.”<sup>71</sup> Timothy Coleman, il fidanzato di Audrey, non riuscendo più a capacitarsi per lo strano comportamento della ragazza, chiede un parere a Phillips, il quale riconduce i suoi atteggiamenti e la sua alienazione a una forma lieve di schizofrenia, dovuta alla depressione e alle frustrazioni (probabilmente derivanti anche da carenze affettive e dall’insoddisfazione sessuale). Ciò avrebbe spinto, a suo avviso, la ragazza a creare una proiezione del proprio io profondo, preparando così la strada allo sdoppiamento: nessuno dei due uomini, tuttavia, riesce trovare un collegamento tra teoria psicanalitica e personaggio dickensiano.

Il povero Tim, che dovrebbe rappresentare nel romanzo l’equivalente della figura di Arthur Clennam, nella veste di soccorritore della protagonista nei momenti di crisi (come suggerisce la somiglianza tra i cognomi), non è all’altezza di svolgere tale ruolo, nonostante i sentimenti sinceri, e sebbene nell’epilogo la salvi dall’incendio.

Risulta invece indubbia la connessione tra Audrey e Little Arthur, entrambi vittime di disturbi psichici, che si manifestano nella prima in mutamenti dell’umore e comportamenti eccentrici che degenerano, talvolta, in una perdita del senso di sé e in uno sdoppiamento della personalità, e nel secondo in momenti di alienazione dalla realtà e scatti di violenza. Tale specularità è suggerita a livello formale sia dalla “A” iniziale dei loro nomi, sia dalla medesima strutturazione dei capitoli a loro dedicati, i quali si aprono al mattino, quando i due protagonisti si svegliano nelle loro abitazioni, e si chiudono a Fun City, dove si incontrano alla fine del secondo.

#### **4.3. La caratterizzazione e il “gioco delle parti”**

Ackroyd, come il suo predecessore vittoriano, ricostruisce, attraverso i frammenti delle vite di alcuni personaggi che la popolano, una panoramica di Londra, mettendo in rilievo tipologie di soggetti nel contesto storico e sociale a lui contemporaneo.

---

<sup>71</sup> Cfr. Ibidem.

Nelle opere dickensiane abbiamo visto come i personaggi rappresentassero una categoria sociale ben definita; in *Little Dorrit*, in particolare, si osserva la profonda spaccatura tra il mondo dei Merdle, che rappresentano l'alta borghesia, i nuovi ricchi, i quali hanno un ampio raggio di influenza, e quello della classe operaia, la popolazione di Bleeding Heart Yard, subordinata ai primi e vittima degli abusi di potere di Casby. Tra queste due sfere, vi sono poi i prigionieri Cavalletto e Rigaud, e infine gli emarginati (i senzatetto e le prostitute che popolano alcuni quartieri di Londra). La loro presenza nell'intreccio, sebbene in alcuni casi marginale, è funzionale poiché essi rappresentano una vasta gamma di tipi sociali.

Allo stesso modo, i personaggi minori di *The Great Fire of London* si caratterizzano, ciascuno, non tanto per la propria personalità, quanto per l'appartenenza a un gruppo sociale specifico: ad esempio, Timothy Coleman è un ritratto della classe operaia, mentre il professore progressista Job Penstone evoca l'intellettuale di sinistra. In questi personaggi, l'approfondimento psicologico è di conseguenza ridotto al minimo, in modo da dare maggior spazio alla descrizione (talvolta esasperata) di alcuni tratti fisici o caratteriali. Quando il narratore introduce poi alcuni membri della seduta spiritica cui Audrey partecipa, che si trovano riuniti nella sala d'attesa di Miss Norman, ne presenta solo alcuni tratti peculiari:

A young man, with extremely long hair and a small beard, seemed to walk in sideways like a crab, keeping his eyes upon the carpet. [...] He was followed by a middle-aged couple who looked, and sounded, as if they were on a coach-outing to see a new play.<sup>72</sup>

La tecnica di una caratterizzazione riconducibile a quella dickensiana è ancora più tangibile nella descrizione di Andrew Christopher (l'amante di Laetitia, moglie di Spenser), il cui narcisismo e la cui ipocrisia sono suggeriti dal particolare bagliore emanato dai suoi occhi e dal contrasto tra la barba e le labbra, che conferisce al viso una certa disarmonia:<sup>73</sup> "Andrew Christopher was tall, with a beard that seemed to reveal rather than conceal his lips, and eyes that gleamed as if a match has been struck behind them."<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Cfr. Ivi, p. 39.

<sup>73</sup> Cfr. Susana Onega, *Metafiction and Myths in the Novels of Peter Ackroyd*, cit., p. 20.

<sup>74</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 47.



Ma la caratterizzazione più aderente al modello dickensiano è certamente quella di Sir Frederick Lustlambert, nella quale viene adoperata la tecnica del *pastiche* (il modo di parlare cortese ma affettato, e l'insistenza sul ruolo ricoperto sono ispirati a quelli del suo equivalente dickensiano, Barnacle); nella seguente descrizione il narratore presenta con ironia alcuni tratti peculiari che il direttore del Film Finance Board condivide con l'edificio in cui lavora; entrambi si caratterizzerebbero per un aspetto distinto che sconfina in un grigiore anonimo, nella semi-invisibilità del mondo dei "colletti bianchi":

Frederick Lustlambert, a "distinguished" man, who, like the building in which he was immured, took care that he looked so and that everybody knew so. His grey hair was curled into neat waves; his suit was of grey silk; his face was grey also, as if it had been conceived and grown in a committee room.<sup>75</sup>

L'uniformità che contrassegna tale "distinzione", suggerita dalla predominanza del colore grigio, è, tuttavia, immediatamente spezzata dall'associazione del direttore all'eccentrica figura di Pulcinella, con il suo "naso a uncino". La caratterizzazione fisica è qui esasperata, al punto che, più avanti, il narratore si riferirà sempre a Lustlambert utilizzando come referente principale il suo profilo, a mo' di sineddoche personificata: "The profile of Punch turned towards the window, and the nose savoured the aroma of the words before they fell out into the winter air [...] The nose sniffed at the phrase."<sup>76</sup> La dimensione farsesca del personaggio è accentuata, come abbiamo visto anche precedentemente, dalla ripetizione dell'espressione "hat", che, se da una parte si ricollega al ruolo ufficiale dell'uomo, dall'altra lo assimila all'immagine di un pappagallo. Lo dimostra il fatto che, quando Spenser esce dal suo ufficio, pur essendo contento di aver ottenuto il finanziamento che cercava, "[he] was not sure what had been said to him".<sup>77</sup>

Da *Little Dorrit* Ackroyd riprende anche i motivi della prigione psicologica e i difficili rapporti familiari. In egual modo, i legami familiari si presentano qui privi di quell'armonia e quell'affetto che dovrebbero intercorrere tra genitori e figli; basti pensare alla volontà di controllo di William nei confronti

---

<sup>75</sup> Cfr. *Ivi*, p. 51.

<sup>76</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 52-53.

<sup>77</sup> Cfr. *Ivi*, p. 52.

di Amy, che si manifesta nel primo libro in un tentativo disperato di impedirle di vivere in autonomia, e nel secondo libro con un'imposizione dei codici di comportamento che rischiano di annullarne la personalità. Tale snaturamento è ancora più evidente nella freddezza con cui Mrs Clennam si rivolge al figlio, o nell'atteggiamento iperprotettivo di Meagles, che riempie di attenzioni la figlia Pet per compensare la perdita precoce della sorella di quest'ultima.

Il tema della famiglia disgregata ritorna in *The Great Fire of London*, in cui Ackroyd rielabora il rapporto dickensiano tra figura paterna e filiale, giocando sul complesso e ambiguo legame tra Spenser e Laetitia, coniugi tra i quali, come il narratore mette subito in evidenza, vi è affetto ma pure una distanza profonda causata dalla rispettiva incapacità di comprendere i sentimenti e le ragioni dell'altro (Spenser, ad esempio, non sospetta minimamente dell'infelicità della moglie, dolore che la spinge all'infedeltà) :

Although they had been married for several years, neither of them could have accounted for the length of their relationship – not even to each other. They had no children – this was Laetitia's choice. They rarely had sex – that was also her choice. [...] But they indeed loved each other; their relationship was close, based as it was upon a mutual inability to understand one another. They were like the survivors of a disaster who, by instinct, had forgotten what had happened to them.<sup>78</sup>

In sostanza Spenser (come Meagles), per compensare il vuoto lasciategli dalla madre ed esorcizzare le proprie paure, riempie di attenzioni paterne la moglie, trattandola come una bambina da proteggere dalla realtà esterna, nel circuito di un legame sicuro sul quale egli può avere il pieno controllo (ecco, dunque, che la supervisione razionalistica di Spenser si proietta non solo nell'arte, ma anche nei legami sentimentali): “He loved her, as one would love a child; it was a safe love – he was comfortable within it. Any recognition of her as an equal human being would render him uncomfortable.”<sup>79</sup> All'interno della coppia, il rapporto tra le due parti oscilla tra l'amore coniugale e l'istinto paterno, dove quest'ultimo predomina. Spenser, infatti, assume nei confronti di Laetitia gli stessi comportamenti oppressivi e affettuosi tipici di un genitore apprensivo, rivolgendosi a lei, ad esempio, con i nomignoli “Letty” o “Lettuce”, i quali, per la

---

<sup>78</sup> Cfr. *Ivi*, p. 13.

<sup>79</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 93-94.

loro associazione a un vegetale, confermano “her status merely as an object”.<sup>80</sup> Il loro, quindi, non è un rapporto paritario, in quanto solo Spenser prende le decisioni che riguardano entrambi, senza tener conto dell’opinione della moglie, alla quale in genere risponde semplicemente annuendo, senza neppure ascoltare ciò che ha da dire; talvolta, addirittura, non si accorge della sua presenza, al punto da spegnere la luce dopo aver lasciato una stanza:

She would ask him a question and he would acknowledge it with a humming noise; she would say something to him seriously, and he would give her a bewildered gaze as if he had not before noticed her presence. When he left a room, he would often turn the light off although she was still sitting in it.<sup>81</sup>

Di fronte agli atteggiamenti iperprotettivi e svilenti del marito, che rivelano l’incapacità di vederla come un’adulta e trattarla di conseguenza, Laetitia, a sua volta, adotta un comportamento da bambina, recitando così il ruolo assegnatole:

In acknowledged obeisance to his failure to see or treat her as an adult, she would often adopt a “little girl” manner. She would become the child whom they had never had, and at such moments he would warm towards her, cuddle her and pat her hair with his hand. She was, one evening, feeling in a particularly plaintive mood. “I’m hungry, Pops,” she complained to Spenser. “I want some kind of treat. Yoghourt or bananas.” “Which will it be, little Lettuce?” “I don’t know, do I?” Spenser, with a look of infinite parental benevolence served her some yoghurt in a dish.<sup>82</sup>

Ella, infatti, riconosce di non poter sfuggire al “gioco delle parti”, sebbene per un momento riesca a guadagnarsi un margine di libertà e autoaffermazione quando incontra Andrew Christopher, un indossatore narcisista ed egocentrico, che richiama il personaggio di Fanny Dorrit per la sua superficialità e il suo atteggiamento classista. Il loro primo incontro avviene in un teatro, durante la messa in scena di una versione contemporanea del balletto dal titolo emblematico *Jeux d’Enfants*; Laetitia è subito colpita dal corteggiamento del giovane, in contrasto con le maniere iperprotettive di Spenser, il quale “practically stared at her, she thought, as if she were a statue in a museum or something.”<sup>83</sup> È soprattutto incuriosita dal suo associare il banale nomignolo “Lettuce” non tanto a

---

<sup>80</sup> Cfr. *Ivi*, p. 45.

<sup>81</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>82</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 45-46.

<sup>83</sup> Cfr. *Ivi*, p. 47.

un “contorno domestico”, quanto a un senso di fascinosa bellezza e una libertà che, tuttavia, è destinata a rivelarsi solo illusoria:

“Lettuce – oh sorry, poppet, I meant Laetitia of course – what is Spenser doing these days? Is he still devoted to you?” She looked at Andrew, who was smiling at Laetitia. “What a lovely name – Lettuce.” He drew it into a sibilant whisper. “Does everyone call you that?” “Only my friends.” She smiled at Joan, who was trying to rub a stain off the top of her dress. “It makes me sound so lumpish, but I’m used to it now.” “No, no, it’s a lovely name – Lettuce. It sounds like some kind of exotic flower.”<sup>84</sup>

Per la prima volta dopo tanto tempo, Laetitia riscopre comunque se stessa, e prova la sensazione di essere padrona del proprio destino: “She was experiencing a feeling that she had forgotten existed. She was in charge of her own destiny; she felt that she jumped off a cliff, and found that she could fly.”<sup>85</sup> I momenti di libertà e di fiducia, acquisite grazie alle attenzioni di Andrew, fanno sì che la donna maturi un diverso rapporto con il proprio corpo, visto come una parte integrante del sé cui si aggiunge il modo disinvolto di porsi verso gli altri. Tutto ciò è tuttavia destinato presto a introdurla in un nuovo gioco di ruoli, preannunciato dall’influenza che Andrew esercita sulle sue decisioni, come quella di lasciare Spenser per trasferirsi da lui:

She was not sure if this was her own decision, or Andrew’s. It was his gift to see such things clearly. “He just wants a body around, Letty my darling, to shop and clean for him while he gets on with his precious work.” Laetitia would nod thoughtfully and agree; she tried to think of Spenser in these terms.<sup>86</sup>

L’unica differenza in questo “gioco di parti” è che Andrew Christopher, contrariamente al marito, non prova alcun affetto per lei, diventata oramai semplicemente “materia grezza” da plasmare e “oggetto” da sfoggiare ai *club* che l’indossatore frequenta, quasi fosse “another of his many social talents”.<sup>87</sup> L’odio che emergerà in lei nei confronti di Andrew, il quale può offrirle solo ciò che definisce “a fun time”, si combina con la nostalgia della vita passata e del marito, con cui, perlomeno, vi era un margine di intimità e complicità. Tuttavia, la presa di coscienza dell’illusorietà delle proprie speranze di felicità (acuitasi quando scopre che Andrew le ha trasmesso una malattia venerea), unitamente al senso di

---

<sup>84</sup> Cfr. *Ivi*, p. 48.

<sup>85</sup> Cfr. *Ivi*, p. 49.

<sup>86</sup> Cfr. *Ivi*, p. 93.

<sup>87</sup> Cfr. *Ivi*, p. 115.

solitudine causato dall'impossibilità di tornare ai passati "jeux d'enfants" con Spenser, spingono Laetitia a credere che non vi possa essere alcuna via di fuga dalla propria prigione psicologica, se non la morte stessa (idea affiorante anche in *Little Dorrit*). Inizialmente, ella proietta questo malessere interiore sulle persone e sulle strade di Londra, quasi cercasse un supporto nella realtà esterna, magari in qualcuno che si trovi nella sua stessa condizione, per attenuare così il senso di solitudine e di vuoto:<sup>88</sup>

She had now adopted the habit of scrutinizing each face she passed for signs of an unhappiness similar to her own [...] Everyone around her looked shabby and dirty – the whole city was undergoing some fundamental deterioration which marked its inhabitants like the evidence of some ugly disease.<sup>89</sup>

Tuttavia, quando, viaggiando su un autobus, vede una bambina che cerca di attirare invano l'attenzione dei genitori ponendo loro una serie di domande, invece di sentirsi sollevata, si identifica in quella situazione (in cui vede una "drammatizzazione" della propria), provando un senso di angoscia che la porta alla decisione di porre fine alla propria vita ingerendo una confezione di pillole. Il fatto che il suo tentativo di suicidio fallisca, come l'epilogo della separazione da Spenser, ne conferma ancora una volta l'impossibilità di fuggire dalla propria condizione. L'episodio si chiude con la riconciliazione con il marito, che la perdona senza farle pesare eccessivamente il suo atto di infedeltà, pronto a ricominciare. Nonostante egli si rechi in ospedale con l'intenzione (annunciata dal narratore) di dare un'impronta diversa alla convivenza, tale proposito risulta beffardamente smentito quando infine si rivolge a lei dicendole: "I'll look after you like you were my little baby. Would you like that, little lettuce leaf?".<sup>90</sup> L'episodio termina, dunque, con un ritorno allo stadio iniziale, all'insegna di un'*impasse* sancita dall'ultima frase pronunciata dal narratore: "everything was back where it should be. He [Spenser] could continue the filming with a clear conscience all conflicts resolved";<sup>91</sup> i paradigmi del "gioco delle parti" e dell'ambivalente oscillazione tra amore e podestà paterna, trovano infine conferma nell'amara accettazione di Laetitia del proprio ruolo:

---

<sup>88</sup> Cfr. *Ivi*, p. 135.

<sup>89</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>90</sup> Cfr. *Ivi*, p. 141.

<sup>91</sup> Cfr. *Ibidem*.

She [Laetitia] loved him [Spenser]; or, at least, she needed him – she was no longer sure of the distinction. She knew that there was no other place for her to go; no other place, but the old world with Spenser, was open to her.<sup>92</sup>

#### 4.4. Il substrato simbolico e i motivi dickensiani

Oltre alla corrispondenza con i personaggi di *Little Dorrit*, emersa fin qui, è possibile identificare nel romanzo ackroydiano una serie di *leitmotif* riconducibili al testo dickensiano. In primo luogo, la dimensione del sogno, associata soprattutto al personaggio di Audrey, si prefigura, dal primo momento in cui appare (nel secondo capitolo), come unica via di fuga dalla realtà quotidiana, il mezzo attraverso cui la protagonista può essere “someone other than herself – a milionairess, an actress, an opera singer”;<sup>93</sup> ciò fa anche da preludio al sogno vero e proprio (alla fine dello stesso capitolo), nel quale Audrey si trova proiettata nella vecchia prigione del Marshalsea plausibilmente a causa dei debiti del padre:

She dreamed that she was inside the old prison, except that it was lit up by rows of brilliant lights. Little Arthur was showing her some photographs. She kept on asking him where her father was; he had spent all their money. She had to find him before something terrible happened.<sup>94</sup>

Nei capitoli successivi, anche durante il giorno, Audrey non smette di pensare al sogno e immagina di essere la figlia trascurata di un uomo molto ricco, la cui condizione sarebbe mutata improvvisamente a causa di rovesci di fortuna; evidenti sono i segni di un’identificazione simbiotica con Amy Dorrit, nonché di una contaminazione tra sogno e realtà. Un assottigliarsi analogo dei confini si ritrova in *Little Dorrit*, in particolare in relazione a Affrey, cameriera in servizio presso la casa dei Clennam. La donna, infatti, una notte crede di vedere suo marito Flintwich consegnare un cofanetto di metallo a un uomo (che si scoprirà essere suo fratello); si tratta in effetti di un sogno che si connota di una valenza simbolica, in quanto rivelatore di un segreto, e che ha anche qui l’effetto di destabilizzare il personaggio, il quale non riesce a stabilire più un confine tra realtà e immaginazione.

In *The Great Fire of London* diventa inoltre fondamentale la presenza di Little Arthur, che assiste e aiuta Audrey nella sua ricerca del padre e può

---

<sup>92</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>93</sup> Cfr. *Ivi*, p. 8.

<sup>94</sup> Cfr. *Ivi*, p. 10.

riconnettersi intertestualmente a Arthur Clennam (il quale aveva a sua volta assistito Amy, liberando dalla prigione prima il fratello, poi il padre).

Il sogno è seguito dalla seduta spiritica cui la protagonista decide di partecipare, nel contesto della quale la connessione con la realtà dickensiana diventa più intensa. La seduta è condotta dalla chiromante Miss Norman, equivalente di Mrs Bangham, la quale, in qualità di responsabile dei prigionieri del Marshalsea, aveva aiutato la madre di Amy durante il parto. La corrispondenza è accentuata da alcuni elementi che le accomunano: entrambe fungono da tramite tra due realtà; Mrs Bangham mette in contatto i prigionieri con la realtà esterna al Marshalsea, fungendo da messaggero per loro, mentre Miss Norman rappresenta la *medium* che comunica con un universo diverso da quello dei vivi; quest'ultima, come una levatrice, parimenti assiste al manifestarsi del presunto spirito di Amy, reincarnatosi nel corpo di Audrey, la quale cade in *trance*. La rielaborazione ackroydiana del momento della nascita di Amy è riconducibile, ancora una volta, al paradigma del dialogo tra presente e passato, testo e ipotesto, i cui elementi vengono richiamati in una nuova chiave interpretativa. Dopo la seduta spiritica, Audrey, in un momento epifanico, si presenta come “the child of the Marshalsea”, con la quale entra poi in simbiosi anche nell'aspetto fisico, indossando abiti logori e imitandone il modo di parlare.

Un altro motivo ispirato al romanzo dickensiano è quello della prigione psicologica, identificabile, come abbiamo visto, in alcuni personaggi (soprattutto in Laetitia Spender) e richiamato, in particolare, da elementi simbolici, tra cui la presenza delle mosche intrappolate in ambienti chiusi. Il loro ronzio contribuisce peraltro a rafforzare il tema del doppio e la corrispondenza Amy-Audrey, in particolare nel momento in cui viene paragonato alla voce della protagonista: “Margery’s distaste turned to astonishment when a clear, small voice issued from Audrey’s mouth in the way that the sound of a fly might emerge from a wooden box.”<sup>95</sup>

*Little Dorrit*, come già visto nel capitolo dedicato al romanzo, è organizzato secondo una struttura ciclica in cui al rovesciamento positivo della sorte dei Dorrit, che possono finalmente lasciare il Marshalsea grazie al capitale

---

<sup>95</sup> Cfr. *Ivi*, p. 40.

ereditato, corrisponde il declino della fortuna di Arthur, che, dopo aver investito il proprio patrimonio nelle azioni della banca di Mr Merdle, perde tutto ed è costretto a scontare il proprio debito nel Marshalsea. Il romanzo, dunque, si presenta come un ciclico alternarsi di ricchezza e povertà, in cui il denaro e i viaggi offrono solo una fuga illusoria e temporanea dalla condizione di prigionia dell'essere umano. Alla condanna del materialismo, quale male di una società votata a valori effimeri, Ackroyd sostituisce invece un interesse psicologico orientato verso gli effetti alienanti della tecnologia moderna (come la televisione o i videogiochi) su individui già di per sé instabili, accentuandone la sensazione di solitudine e mettendo a dura prova la loro lucidità. La tecnologia è, in questo senso, vista dall'autore come un male minaccioso, da guardare con sospetto, al pari delle ricchezze materiali dei Merdle, capace di fomentare la violenza e la competizione (ne è un esempio la psicosi di Little Arthur).

Il motivo più ricorrente, è più rilevante, nel testo ackroydiano è quello del fuoco: una serie di immagini (di cui la maggior parte filtrate dallo schermo televisivo, dunque dalla tecnologia) legate all'elemento del fuoco fungono da preludio al grande incendio finale ad opera di Audrey, ovvero quello del set (cui fa riferimento, come vedremo, il titolo del romanzo). La prima immagine compare nel secondo capitolo, quando Tim accende la televisione, in cui viene trasmessa la scena di un film che vede in azione alcuni pompieri mentre cercano di spegnere un incendio: "There was some sort of drama concerning firemen; the red engines were speeding down the alleys and side-streets of London, sirens sounding, bells ringing."<sup>96</sup> Significativo è pure l'accostamento tra il suono delle sirene e quello delle campane, forse eco delle campane descritte che scandiscono il passeggiare di Arthur Clennam per le strade di Londra, al suo ritorno dalla Cina. Il rapporto tra le fiamme del film trasmesso in televisione e quelle che, più avanti, devasteranno il set di Spenser è annunciato in modo evidente dalla riflessione di Tim di fronte allo schermo: "He [Tim] couldn't make up his mind whether they were using a set, or whether these were pictures of a real fire."<sup>97</sup>

L'immagine dei pompieri ritorna nel capitolo successivo, quando Laetitia accende la televisione e nota "three fire engines [which] were to be seen hurtling

---

<sup>96</sup> Cfr. *Ivi*, p. 9.

<sup>97</sup> Cfr. *Ibidem*.



over Tower Bridge”,<sup>98</sup> e ancora successivamente, quando al telegiornale trasmettono la notizia di un incendio avvenuto in un locale vicino a Oxford Street, causato da alcuni ordigni.<sup>99</sup> Altri richiami, sebbene più impliciti, sono costituiti dalla descrizione dei capelli di Audrey mentre balla freneticamente nel suo appartamento: “red, luxuriant, which no hairdresser or perm had been able to tame”;<sup>100</sup> essi sono paragonati a un “circle of flame”;<sup>101</sup> infine, vi è “the smell of burning wafted up from the carpet”.<sup>102</sup> Gli elementi referenziali relativi al fuoco si susseguono l’un l’altro in una sorta di *climax* ascendente, che raggiunge l’apice nella conflagrazione del set del film montato nei pressi del Tamigi, distruzione preannunciata dalle parole con cui Audrey dichiara a Tim le proprie intenzioni:

“I’m going to hit them where it hurts.” [...] “What do you mean, Aud – hit them?” “I’m going to burn it down. Burn the whole lot down before they do any more damage – that lot, by the river [...] I’m going to burn down that film place”.<sup>103</sup>

Significativo è l’epilogo della conversazione, in cui il tema della prigione psicologica e il motivo del fuoco si intrecciano: “[Tim] ‘You can’t do that, Audrey. You’ll go to prison’. ‘And what do you think I’m in already?’”.<sup>104</sup> Emblematicamente, la protagonista, mentre confida a Tim le proprie intenzioni, compie il gesto simbolico di aprire la finestra per far uscire le mosche: “She [Audrey] was opening the window to let out the flies who, maddened by the smoke, were banging against the pane.”<sup>105</sup>

Il gesto di Audrey corrisponde in un certo senso a quello successivo di Little Arthur, il quale preme un pulsante rosso (uguale a quello che premeva per accendere le luci di Fun City) che causa un *black-out* all’interno della prigione, facendo fuggire tutti i reclusi. Ancora una volta, l’autore enfatizza l’idea della tecnologia quale mezzo alienante che rende gli uomini prigionieri; spentesi le telecamere di sorveglianza della prigione e le luci artificiali, i galeotti possono finalmente fuggire: “Little Arthur, dancing in the old wing amongst the smoking

---

<sup>98</sup> Cfr. *Ivi*, p. 13.

<sup>99</sup> Cfr. *Ivi*, p. 98.

<sup>100</sup> Cfr. *Ivi*, p. 8.

<sup>101</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>102</sup> Cfr. *Ivi*, p. 142.

<sup>103</sup> Cfr. *Ivi*, p. 160.

<sup>104</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>105</sup> Cfr. *Ibidem*.

equipment, has destroyed the current which had watched and imprisoned them.”<sup>106</sup>

#### 4.5. Convergenze e divaricazioni

Alla luce di quanto affermato su *The Great Fire of London*, si può dire che il legame con il romanzo dickensiano, annunciato dalla prefazione “the story so far”, disegni quella che la Onega definisce “transhistorical connectedness”.<sup>107</sup> Caratterizzandosi come una “performative phrase”, l’espressione “the story so far” riprenderebbe parodicamente quelle dei romanzi di Dickens (si consideri, ad esempio, la prefazione di *David Copperfield*), suggerendo al lettore che “this novel begins before it begins”,<sup>108</sup> e offuscando così, da una parte, l’idea di un punto di partenza ben definito, e conferendo, dall’altra, un respiro “metatemporale” alla narrazione. Inoltre, ciò induce a prendere atto della commistione tra realtà e illusione nell’ambito della narrativa, come afferma sempre la Onega:

This connectedness suggests that the boundaries between fiction and reality are nonexistent, that the difference between “fictional” characters and “real” people, and between “real” and “fictional” worlds, simply does not hold.<sup>109</sup>

La *suspension of disbelief* implica, come già visto, la proiezione in una realtà diegetica, quella dei personaggi ackroydiani (come Spender), nella quale, tuttavia, trova spazio l’apparizione “spettrale” di un personaggio facente parte di una dimensione romanzesca di secondo livello (connessa al presupposto fantasioso di Little Dorrit che si “impossessa” di Audrey). La struttura a *frames* (analizzata nel capitolo precedente), attraverso cui Ackroyd “accoglie” nel suo testo lo spirito del mondo di *Little Dorrit* e quello del personaggio di Amy, lascia ipotizzare come la “realtà” ackroydiana non sia più “vera” di quella dickensiana e, di conseguenza, come entrambi i romanzi siano delle “narrative constructions”, dove *The Great Fire of London* si delinea appunto come una ricostruzione di *Little Dorrit*.

---

<sup>106</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>107</sup> Cfr. Susana Onega, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, cit., p. 28.

<sup>108</sup> Cfr. Jeremy Gibson e Julian Wolfreys, *Peter Ackroyd. The Ludic and Labyrinthine Text*, St Martin’s Press, New York 2000, p. 77.

<sup>109</sup> Cfr. Susana Onega, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, cit., p. 30.

Tuttavia, nella sintesi del primo libro di *Little Dorrit*, elaborata da Ackroyd nel prologo, il lettore può notare fin da subito alcune discrepanze rispetto all'intreccio originale: Ackroyd sostiene che Arthur Clennam riesce a scoprire l'eredità dei Dorrit grazie all'aiuto di Pancks, mentre nel testo di Dickens è solo Pancks a farlo. Una seconda divergenza consiste nell'aver attribuito l'appellativo "Little Mother" a Maggie, mentre nell'originale esso è il nome con cui quest'ultima chiamava l'amica Amy. Ovviamente, questi "errori" hanno uno scopo ben preciso nell'ambito del testo ackroydiano, rivelandosi secondo Onega funzionali ad avallare un altro postulato, formulato in precedenza, secondo cui "the past, whether the historical or literary past, is truly unrepeatable".<sup>110</sup>

La stessa funzione sarebbe ricoperta dal titolo, facente riferimento, come già visto, ad un evento storico che nel corso del romanzo non compare, se non in modo trasversale. L'autore, infatti, operando una dislocazione tra storia "reale" e storia "fittizia", trasforma l'incendio che nel 1666 aveva devastato Londra in quello che devasta il set di Spender nell'epoca contemporanea in cui si muovono i personaggi, luogo simbolico dove si svolge l'atto performativo, nonché la ricostruzione dell'illusione narrativa attraverso strumenti tecnologici. Un'ulteriore "interpolation of the past as a fiction into a present fictional reality"<sup>111</sup> è percepibile nel testo nel momento in cui, dopo essersi accordato con il Film Finance Board, Spenser ottiene il finanziamento per il suo progetto, sentendo particolarmente vicina la possibilità di recuperare lo spirito dickensiano, nonostante le direttive di Lustlambert: "*Little Dorrit* was no longer his fantasy. It was, now, a reality...".<sup>112</sup> Un altro momento in cui tale "interpolation" si manifesterebbe è quando "the music from a juke-box collided with that from the television set, making an awkward counterpoint between the fake Victorian tune and the real contemporary one."<sup>113</sup> La melodia vittoriana, presentandosi come una imitazione (*fake*), evidenzia implicitamente l'impossibilità di recuperare la verità del passato se non attraverso un palinsesto o un simulacro testuale; allo stesso modo, Ackroyd non manca di ricordare al lettore che i referenti storici presenti nel

---

<sup>110</sup> Cfr. *Ivi*, p. 78.

<sup>111</sup> Cfr. *Ivi*, p. 80.

<sup>112</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 54.

<sup>113</sup> Cfr. *Ivi*, p. 10.

romanzo sono solo “pantomimic and playful impersonations”,<sup>114</sup> reali, dunque, quanto può esserlo lo spirito di Amy.

Nell’ambito della ricostruzione ackroydiana, definibile in termini genetiani come una “playful distortion”,<sup>115</sup> la componente performativa predomina infine sulla realtà:

The black canvas was hoisted up even higher above the set, and several smaller canvas awnings were placed in position beside it, in order to create darkness where there had been none before. Black felt was tacked into place along the narrow alley between the warehouses, and the sides of the vast and empty buildings had been coated in grey paint. Spenser Spender supervised the work, alternately looking through the camera which was now pointed away from the river and towards the warehouses. They rose in front of him like houses of darkness, oppressive yet unreal. They had been transformed into replicas of warehouses. Reality itself had been suspended.<sup>116</sup>

L’oscurità, considerata convenzionalmente come l’assenza naturale di luce, diventa qui il prodotto della creatività del regista, il quale può orchestrare i chiaroscuri della scena a suo piacimento.

Si può infine riflettere su come Spenser Spender, oltre ad essere il fulcro su cui convergono le storie degli altri personaggi e al di là del suo esito fallimentare, incarni il tentativo dell’artista di recuperare un’eredità nazionale. Non a caso, il suo nome richiama pure quello di due importanti artisti britannici, Edmund Spenser e Stanley Spencer,<sup>117</sup> anch’essi impegnati nella ricerca dell’espressività della *Englishness* e nel tentativo di darle configurazione plastica attraverso la loro arte. Il mondo creato da Spenser ha, tuttavia, l’effetto di disperdere e cancellare la realtà che riproduce, assorbendola all’interno del suo stesso simulacro cinematografico.

La componente performativa è rilevabile anche in altri momenti della diegesi: abbiamo visto come essa si manifesti nel “gioco delle parti” che sta alla base del rapporto coniugale di Spenser e Laetitia o nel modo in cui Audrey entra in simbiosi con Amy. Ci sono poi i “tic” di Little Arthur, il cui modo di parlare, ricco di manierismi, ricorda quello di alcuni dei più celebri personaggi dickensiani, come Quilp di *The Old Curiosity Shop* o Jenny Wren di *Our Mutual Friend* (1864-65). L’elemento performativo in *The Great Fire of London* è altresì

---

<sup>114</sup> Cfr. Jeremy Gibson e Julian Wolfreys, *Peter Ackroyd. The Ludic and Labyrinthine Text*, cit., p. 80.

<sup>115</sup> Cfr. Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln 1997, p. 24.

<sup>116</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 108.

<sup>117</sup> Stanley Spencer (1891-1959) fu un pittore britannico, insignito nel 1958 del titolo di Cavaliere.

presente nelle fiamme che devastano il set nell'epilogo; la descrizione dell'incendio pone infatti l'enfasi sui riflessi delle fiamme nel Tamigi e sulla forza del vento che le fa vacillare:

Tim turned towards the river, as if for relief. But it had become brilliant and fiery, taking on the shape and quickness of the flame. The city's skyline was hidden by smoke, and the surrounding neighbourhood was fully ablaze. A strong wind was blowing, pushing the flames forward. They burnt for a day and a night. It seemed to Tim that they would burn for ever, taking the whole of London with them.<sup>118</sup>

Ancora una volta, Ackroyd trasmette l'idea che il Grande Incendio di Londra, esattamente come la realtà racchiusa in *Little Dorrit*, non può ripetersi se non attraverso una sua rappresentazione spettacolare.

Per concludere, si noti che l'autore scompone gli elementi referenziali della realtà dickensiana sovvertendoli all'interno della sua stessa narrazione, per poi rendere esplicita tale strategia nel commento finale, con una liberazione dei "personaggi prigionieri" e l'annientamento del regista-orchestratore:

This is not a true story, but certain things follow from other things. And so it was that, on that Sunday afternoon, that same Sunday when Spenser Spender had died in the Great Fire caused by Audrey, Little Arthur set the prisoner free.<sup>119</sup>

#### **4.6. *The Mystery of Charles Dickens***

Dopo aver analizzato *The Great Fire of London*, che inaugura la carriera narrativa di Ackroyd sancendone il rapporto con il suo precursore ottocentesco, faremo ora qualche riflessione conclusiva su una delle opere più recenti, *The Mystery of Charles Dickens*, la quale conferma il permanere dell'interesse nei confronti dell'autore vittoriano. A fare da tramite con il passato e la tradizione, in questo caso, non è un romanzo ma un'opera teatrale, scritta da Ackroyd e interpretata per la prima volta nel 2000 dall'attore Simon Callow<sup>120</sup> (il successo di

---

<sup>118</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, cit., p. 165.

<sup>119</sup> Cfr. *Ivi*, p. 169.

<sup>120</sup> Simon Callow è un attore, regista e sceneggiatore inglese. Nato a Streatham nel 1949, quartiere residenziale di Londra, ha debuttato come attore nel 1973, dopo aver osservato i professionisti del National Theatre, allora diretto da Sir Laurence Olivier, esperienza che ha suscitato in lui la passione per la recitazione. Oltre ad aver interpretato diversi ruoli sia a teatro che in televisione, ha dedicato vari libri al mestiere dell'attore (di teatro e di cinema) dall'età della Restaurazione fino ad oggi. In questo contesto è rilevante citare l'opera, dedicata a Dickens, *Charles Dickens and the Great Theatre of the World*, una biografia che esplora l'importanza del teatro nella vita dello scrittore.

questa prima rappresentazione l'ha portata ad essere riproposta più volte, prima fuori dalla capitale, poi in America, fino ad essere trasmessa persino in televisione).

Attraverso una struttura che riprende le tecniche impiegate da Dickens e Mathews, descritte nel primo capitolo, ovvero il *monopolylogue*, Ackroyd, e Callow con lui, ricostruisce le tappe della storia privata dello scrittore, dagli anni nella fabbrica di lucido da scarpe fino al mestiere di giornalista, arrivando poi al periodo in cui leggeva le proprie opere davanti al pubblico sia in Gran Bretagna che in America. Vengono inoltre riesumati quarantanove tra i personaggi delle sue opere più celebri, da Bill Sikes, il *villain* di *Oliver Twist*, a Miss Havisham, la celebre anziana ereditiera di *Great Expectations* che, dopo essere stata abbandonata sull'altare, si chiude tra le mura domestiche indossando lo stesso abito da sposa con il quale aveva aspettato invano il suo innamorato tanti anni prima e conservando la torta nuziale, meditando nel frattempo una vendetta contro tutti gli uomini attraverso Estella, una ragazza di grande bellezza rimasta orfana e da lei accolta nella sua abitazione.

Alla base dell'opera, come lo stesso Callow afferma nell'introdurla, non vi è tanto l'intenzione di ripercorrere la biografia di Dickens (già nota al pubblico), quanto quella di ricreare l'atmosfera, quasi magica, delle sue *performance* teatrali.<sup>121</sup> In quest'ottica polifonica, diventa funzionale dal punto di vista della "tessitura" tra *fact* e *fiction* l'alternanza tra i momenti in cui l'attore (Callow) mette in scena la storia di Dickens, di cui racconta in prima persona le esperienze private, e quelli in cui, invece, egli ne interpreta i personaggi. Ackroyd costruisce una sorta di struttura a scatole cinesi, in cui vi sono due piani narrativi (o performativi) che si incastrano, alternandosi secondo la modalità della *mise en abyme*, dove l'uno è contenuto all'interno dell'altro (Dickens interpreta se stesso, il quale interpreta a sua volta i suoi personaggi, mentre sull'asse esterno è ovviamente Callow a personificare tutti i vari soggetti).

---

<sup>121</sup> Simon Callow ha introdotto lo spettacolo sottolineando questo aspetto dell'opera di Ackroyd e della propria interpretazione di essa. Il *Guardian* riporta alcune espressioni utilizzate dall'attore per descrivere la propria *performance* in un articolo intitolato "*The Mystery of Charles Dickens by Peter Ackroyd, read by Simon Callow*", (Saturday 13 April 2002. 15.05).

Ackroyd, in collaborazione con Callow, intende soprattutto riproporre, attraverso un'operazione teatrale non troppo lontana dall'impianto metanarrativo di *The Great Fire of London*, le *public readings* di Dickens, e in particolare l'idea del complesso e "misterioso", magico rapporto tra realtà e finzione: gli eventi reali, quali sono le esperienze biografiche dell'autore, vengono qui ricostruiti sul palcoscenico, divenendo così anch'essi parte dell'illusione teatrale, frutto, come già detto, di un tacito patto comunicativo tra attore e pubblico. All'interno di questa complessa struttura, scopo primario di Ackroyd sarebbe stato quello di rendere in maniera vivida e suggestiva le *performance* di un "Cockney Visionary" e, in particolare, quello che egli definisce il "mistero" di Charles Dickens, evocato dal titolo stesso dell'opera. Dickens, infatti, non solo viene annoverato da Ackroyd tra i cosiddetti artisti "visionari", ma è forse tra di loro il più rappresentativo, il modello di un'energia creativa e di una fervida immaginazione capace di vedere e sentire tutto ciò che l'artista creava, come se i personaggi si trovassero nella sua stessa stanza e gli parlassero. L'invenzione diventa insomma parte integrante dell'autenticità di questo autore. Il "mistero" di Dickens che l'opera ackroydiana intende richiamare si realizza infine nella sua abilità istrionica e dialettica di integrare la componente teatrale e quella narrativa, in reciproco e costante rapporto sia nelle *public readings* che nei romanzi:

not only was he [Dickens] a dazzling mimic who wrote, acted in and stage-managed plays, all with fanatical perfectionism; as a writer he was a compulsive performer, whose very imagination was theatrical, both in terms of plot devices and construction of character.<sup>122</sup>

Analizzando nel dettaglio la *performance* di Callow, è possibile notare come egli non solo riporti in vita la figura del Dickens attore, ma adoperi pure le sue stesse tecniche. Dickens, a suo tempo, come alcuni suoi biografi hanno fatto notare (tra cui lo stesso Ackroyd), si era ispirato all'opera *At Home* di Mathews, da cui aveva tratto alcuni personaggi femminili sul modello dei quali aveva plasmato i propri, come la vedova Flora Finching. Il modo in cui l'attore metteva in scena tali personaggi rifletteva inoltre una serie di *pattern* linguistici che facevano parte dell'immaginario socio-culturale della popolazione urbana di Londra, la quale poteva facilmente associare una voce o un particolare idioma a un tipo sociale.

---

<sup>122</sup> Cfr. [simoncallow.com/index.php?rel=books](http://simoncallow.com/index.php?rel=books) [ultimo accesso: 05/03/2015].

Le caratterizzazioni dickensiane, che riflettono le diverse peculiarità linguistiche e comportamentali nelle classi o nei gruppi sociali di appartenenza, sono riscontrabili anche in *The Mystery of Charles Dickens*, quando Callow, ad esempio, interpreta Little Nell e Estella, personaggi lontani tra loro per *status* e carattere, sebbene abbiano la medesima età. La prima è una bambina la cui storia rispecchia quello che, agli occhi di Dickens, era il tragico destino comune ai deboli e agli innocenti, incapaci di difendersi da una realtà cruda, incarnata qui dal *villain* Quilp; la seconda è una ragazza dalle maniere altezzose che si rivolge a Pip con un tono sgarbato e di superiorità. Mentre lo accompagna da Miss Havisham, che lo attende per “giocare”, ella si rifiuta di entrare nella stanza con lui, replicando “don’t be a ridiculous boy, I am not going to enter it”;<sup>123</sup> oppure, mentre giocano a carte, la ragazza fa un commento ad alta voce sulle mani e le scarpe di Pip: “what coarse hands he has! And what thick boots!”.<sup>124</sup> Miss Havisham vorrebbe che Estella facesse innamorare e soffrire i giovani, come lei aveva sofferto in gioventù per essere stata abbandonata all’altare, e Pip diventa la prima vittima di tale vendetta.

In questo “gioco delle parti”, Callow mostra una grande abilità nei passaggi da un personaggio all’altro, presenti nella stessa scena: egli, ad esempio, riesce a interpretare alternativamente Miss Havisham e Pip, le cui peculiarità saranno inevitabilmente molto differenti, non solo per l’età dei due, ma anche per la posizione che essi ricoprono all’interno della scena. È comprensibile che la conversazione sia manipolata da Miss Havisham, che con voce acuta e stridula (come viene riprodotta dall’attore) insiste affinché Pip giochi con lei: “There, There! Play, play, play!”.<sup>125</sup> Al contrario, la voce di Pip è instabile, flebile, e rispecchia il disagio e la soggezione del ragazzo di fronte alla donna, che se ne stava tutto il giorno all’interno di una stanza oscura, in cui tutti gli orologi erano fermi alle nove meno venti.

---

<sup>123</sup> Le frasi sono tratte dal romanzo *Great Expectations* (capitolo XVIII, che descrive il primo incontro di Ms Havisham e Pip) e riprese da Simon Callow nella propria *performance*. Per questo romanzo si è considerata la versione in formato elettronico:

[http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free\\_ebooks/ Great\\_Expectations\\_T.pdf](http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free_ebooks/ Great_Expectations_T.pdf) [ultimo accesso: 25/03/2015]

<sup>124</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>125</sup> Cfr. Ibidem.



Nell'interpretazione dei personaggi entrano in gioco le aspettative del pubblico, che, ovviamente, saranno differenti per i vari ruoli, i cui tratti distintivi vengono sapientemente "drammatizzati": la paura di Little Nell, costretta a viaggiare per il mondo con il nonno per sfuggire a Quilp, si manifesta, ad esempio, con una voce limpida, tipicamente infantile, ma esitante; mentre il carattere di Miss Havisham, induritosi con gli anni a causa anche della sua condizione di solitudine, emerge nel modo in cui ella si rivolge a Pip durante il loro primo incontro in modo brusco e sgarbato.

L'opera ackroydiana non dimentica di relazionare l'autore e i suoi personaggi al loro contesto, quello del teatro vittoriano, in cui "the English social body is imagined in linguistic terms, with class specified primarily in speech patterns" e in cui "[the] dramatizations of verbal differences are an integral, a 'natural' component, of aesthetic works and popular entertainments".<sup>126</sup> Al contempo, la voce che interpreta si connota di una funzione coordinante, intervallando le scene caratterizzate da drammaticità e eccentricità, talora spinte all'estremo grazie all'"energia" dei personaggi; la voce di Callow si pone invece in contrasto con esse per il suo carattere più "neutro".

L'opera acroydiana si apre con una presentazione in prima persona da parte di Dickens, che ricorda sia la modalità con cui si aprivano le *performance* di Mathews, e in parte l'inizio di alcuni romanzi, come ad esempio l'autodiegetico *David Copperfield*. Al racconto dei primi anni dell'infanzia di Dickens, in particolare l'esperienza nella fabbrica di lustrascarpe, subentra infatti significativamente il resoconto del personaggio di Mr Micawber (*alter ego* farsesco del padre di Dickens), un uomo sempliciotto ma generoso, in crisi finanziaria a causa dei debiti contratti, che accoglie il giovane David in casa sua negli anni in cui egli lavora da Murdstone e Grindby. All'interno di questo mosaico performativo, biografia reale (la vita di Dickens) e biografia fittizia (le vicende dell'autobiografico *David Copperfield*) sono speculari, e si pongono in relazione tra loro attraverso una serie di riferimenti intrecciati (come le difficoltà finanziarie di Mr Micawber).

---

<sup>126</sup> Cfr. Deborah Vlock, *Dickens, Novel Reading, and the Victorian Popular Theatre*, cit., p. 130.



## CONCLUSIONI

In conclusione del presente lavoro, una prima considerazione da fare riguarda la distanza temporale che separa gli autori delle due opere analizzate nel corso della tesi; essi, infatti, appartengono, come già visto, a contesti storico-culturali molto differenti tra loro: la carriera letteraria di Dickens coincide con gli anni del regno della regina Vittoria, mentre quella del contemporaneo Ackroyd è iniziata solo nella seconda metà del XX secolo, e continua a fiorire nel corso del XXI. Negli anni dell'età vittoriana, l'Inghilterra visse un periodo di relativa stabilità politica, che vide la classe borghese consolidare la propria egemonia, anche grazie allo sviluppo industriale, iniziato verso la fine del XVIII secolo. Dietro l'apparente clima di ottimismo e prosperità, tuttavia, si celavano i limiti di questo equilibrio socio-economico, come la crescente divaricazione sociale, che vedeva i ceti alti arricchirsi sempre più, mentre le masse precipitavano in condizioni di degradazione e miseria; oltre a ciò, la rivoluzione industriale e il progresso tecnico-scientifico favorirono l'affermarsi dell'etica utilitarista insieme a una visione sostanzialmente materialistica, dove "valori" imprescindibili risultavano la "rispettabilità", vale a dire l'idea secondo cui "l'individuo è ciò che gli altri pensano di lui", e la ricchezza, quale frutto tangibile del lavoro.<sup>1</sup>

In questo contesto fiorì la produzione letteraria di Dickens, orientata dapprima alla rappresentazione di un ricco campionario di individui (con cui ebbe modo di imbattersi durante la sua esperienza giornalistica), che, inserendosi nella tradizione di Fielding e Sterne, egli ritraeva spesso in modo caricaturale e umoristico, in particolare nella famosa raccolta di *Sketches*. Ma è soprattutto con *Pickwick Papers*, in cui le "stilizzazioni" dei tipi sociali vennero organizzate in forma narrativa (sebbene non paragonabile ai romanzi successivi), che Dickens confermò le sue abilità di "bozzista". A partire dalle opere mature (*Hard Times*, *Bleak House* e *Little Dorrit*), l'elemento caricaturale si combinò con quello

---

<sup>1</sup> Cfr. Francesco Gozzi, *Il romanzo inglese nel Settecento e nell'Ottocento*, Edizioni ETS, Pisa 1991, p. 79.

morale, dando voce a una sorta di “bitter irony”,<sup>2</sup> finalizzata a mettere in discussione il mondo in cui l’autore viveva. *Little Dorrit*, una delle opere prese in esame, si inserisce in questo quadro epistemico; l’accademico Kincaid parla in tal proposito di *anti-comedy*, quale “precise application to the central vision of *Little Dorrit*, where the cardinal principles of comedy are all brought up, only to be attacked, dismissed, or treated with a bitter and complex irony”.<sup>3</sup>

Questa “ironia amara”, spesso esacerbata, mostra come la riflessione di Dickens sui problemi morali e sociali, alimentata dalla sfiducia nelle istituzioni, tendesse progressivamente a mettere in discussione molti dei pilastri etici della società vittoriana. Persino l’impianto simbolico del romanzo, è funzionale a suffragare la tragica constatazione che “the prison is simply a microcosm of the social world, with its snobbery, unreal distinctions, and vicious self-delusions” e che “all men really share the same isolation”.<sup>4</sup> *Little Dorrit*, tuttavia, oltre a rappresentare il dramma inesorabile della solitudine e della prigione all’interno di una società schiava delle apparenze, e di cui il crollo psicologico di William Dorrit al ricevimento dei Merdle rappresenta il momento culminante, non esclude l’inclusione di alcune figure che richiamano le “caratterizzazioni” degli *Sketches*. Tra queste, si ricordino i personaggi femminili (se vogliamo anche comici) di Mrs General e Flora Finching, per la realizzazione della quale, secondo alcune fonti, Dickens si sarebbe ispirato al suo amore giovanile, Maria Beadnell, e alla delusione provata in seguito alla constatazione del mutamento della giovane, la cui bellezza era, dopo alcuni anni, sfiorita, lasciando il posto alla fisionomia di una vedova sciocca e frivola. I comportamenti controllati e distaccati di Mrs General, le cui opinioni sono il risultato della sua conformazione acritica agli ideali dell’alta borghesia vittoriana, sono estremizzati dall’autore, evidenziando come la società ottocentesca, con i suoi precetti, rischiasse di produrre uno “snaturamento” degli individui, i quali, privati della possibilità di esprimersi in modo autentico, non potevano fare altro che interpretare il proprio ruolo all’interno di una “commedia”.

---

<sup>2</sup> Cfr. James R. Kincaid, *Dickens and the Rethoric of Laughter*, Oxford University Press, Oxford 1971, p. 192.

<sup>3</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>4</sup> Cfr. *Ivi*, p. 193.

Il tema della prigione psicologica e della recita viene trasposto e rivisitato, nel secolo successivo, da Ackroyd in *The Great Fire of London*. Siamo qui nel Novecento, epoca che vede uno sviluppo ipertecnologico, su cui l'autore insiste più volte tramite diversi riferimenti (la televisione, le telecamere, e persino il luogo di lavoro dei protagonisti Little Arthur e Audrey), e che produce, a sua volta, un effetto alienante sugli individui. I personaggi in relazione ai quali questo tema emerge in modo drammatico sono Audrey e Laetitia, entrambe imprigionate in una monotona esistenza che le spinge via via a recitare un ruolo prestabilito di fronte agli altri. La loro vera natura, tuttavia, è destinata a emergere nel corso del romanzo, portandole in entrambi i casi a compiere gesti fuori dal loro controllo, come l'incendio del set da parte di Audrey o l'infedeltà di Laetitia.

L'interpretazione ackroydiana di *Little Dorrit*, cui *The Great Fire of London* si ispira, è inoltre contraddistinta dal filtro postmoderno, con il tipico ricorso ad alcune delle operazioni metanarrative esaminate, tra i vari teorici, da Linda Hutcheon, tra cui la parodia e la narrazione autocosciente. Ciò si ricollega al fatto che “a source-text – the composite, Victorian corpus – has been passed on, through readings, to a contemporary filtering consciousness, which in its turn, produces its own mediated version of the original”.<sup>5</sup> L'autore, in un momento di autocoscienza, annuncia nella prefazione il dialogo instaurato con il testo-fonte, affermando appunto lo *status* di referente letterario di *Little Dorrit*, nei confronti del quale egli assume in realtà un atteggiamento ambivalente, volto a omaggiare e, allo stesso tempo, sfidare il precursore ottocentesco, approccio che può essere ricollegato alle categorie formulate da Harold Bloom nel suo *Anxiety of Influence* relativamente al rapporto tra efebo e precursore:

The dead may or may not return, but their voice comes alive, paradoxically never by mere imitation, but in the agonistic misprision performed upon powerful forerunners by only the most gifted of their successors.<sup>6</sup>

La prefazione, dal titolo “the story so far”, sembra suggerire l'idea di un *sequel* del romanzo dickensiano, di cui offre una sinopsi del primo libro. Tuttavia, già a

---

<sup>5</sup> Cfr. George Letissier, “Dickens and Post-Victorian Fiction” in *Refracting the Canon in Contemporary British Fiction and Film*, ed. by Susana Onega e Christian Gutleben, Rodopi, Amsterdam 2004, pp. 111-128, p. 112.

<sup>6</sup> Cfr. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press (US), New York 1997, p. 24.

partire dal primo capitolo di *The Great Fire of London*, è percepibile quanto l'autore contemporaneo si sia discostato dal suo modello, quasi avesse voluto riprodurre un simulacro testuale di *Little Dorrit*, filtrato però da un nuovo modo di percepire l'esperienza della lettura, privata e personale.

*The Great Fire of London* indaga comunque uno dei più frequenti *topoi* dickensiani, ovvero il confine sottile tra sogno e veglia: Audrey scopre in sogno la trama di *Little Dorrit*, pur non avendo mai letto il romanzo, mentre Spender sogna di non riuscire a trovare la copia dell'opera che intende riadattare. Ma, mentre Dickens mette principalmente in rilievo l'ipotetico potere oracolare dell'esperienza onirica, rivelatrice di segreti nascosti, Ackroyd utilizza maggiormente è l'*escamotage* del sogno stesso per sostenere l'idea che qualsiasi testo (anche quello dickensiano) si sottragga al tentativo di afferrarne il senso profondo. In Dickens il sogno farebbe dunque da mediatore tra *character* e *content*; in Ackroyd, l'asse della decifrazione tende a incardinarsi sul piano della relazione tra *reader* e *text*. Il processo di esegesi e rivisitazione è messo in rilievo per mezzo di un'operazione metanarrativa, all'interno della quale il romanzo dickensiano occupa un livello metadiegetico, divenendo così oggetto di lettura e analisi da parte dei vari personaggi collocati al livello diegetico. Spender diventa in tal modo il fulcro dell'opera, in quanto lettore, registra e interprete lui stesso di *Little Dorrit*, che, attraverso il proprio progetto cinematografico, mette in relazione tra loro i soggetti più disparati, ognuno dei quali incarna una classe sociale particolare. Si produce di conseguenza un mosaico di chiavi interpretative, destinate a mettere in discussione l'ideale forse eccessivamente ingenuo di aderenza storica coltivata dal regista. Di qui la relativizzazione dell'"oggettività" storiografica, sottolineata nella consapevolezza del complesso rapporto tra *facts* e *fiction*.

Al di là dello strumento parodico e delle strategie metanarrative adottate da Ackroyd per ricostruire l'atmosfera e le valenze della Londra dickensiana, la reinterpretazione di *Little Dorrit*, oltre a porsi in linea con la tradizione postmoderna, conferma ancor più l'interesse verso l'autore vittoriano al quale egli ha dedicato, nel corso della propria carriera letteraria, anche un'importante corposa biografia, accanto a studi analoghi. In particolare, egli è affascinato dalla

dimensione “visionaria” dello scrittore, sulla quale si è soffermato durante la conferenza tenuta nel 1993 al Victoria and Albert Museum. Nella biografia che Ackroyd ha scritto sull'autore, nel 1991, ha messo peraltro in evidenza come l'energia e la vitalità trasmesse dai romanzi dickensiani derivino non poco dall'esperienza teatrale, fattore che avrebbe contribuito alla stesura di opere composite, ovvero in cui più stili si combinano, dal *romance* al melodramma, dalla tragedia alla commedia:

Perhaps in mute recognition of the fact that he was introducing so many different styles in the novel, they remain precisely that – styles – and the characters always seem to be enacting a role which has been given to them [...] it is as if Dickens saw human life conducted among the bright lights of the stage, making it somehow larger and brighter than the reality.<sup>7</sup>

In questi termini Ackroyd descrive *Nicholas Nickleby*, che rifletterebbe quel connubio tra romanzo di formazione (in cui il protagonista compie un viaggio che lo porterà a crescere e delineare una visione matura della realtà), e “drammatizzazione” di situazioni e personaggi comuni nelle opere di Dickens, come i “suffering children”, i cui tormenti sono spesso legati all'ambiente familiare, che, invece di rappresentare un punto di riferimento, è frequentemente causa di dispiaceri e privazione affettiva. Come Ackroyd fa notare, “*Nicholas Nickleby* is written by someone whose understanding of appearance, of gesture, of speech and of character has been very strongly influenced by his experience of acting”,<sup>8</sup> tuttavia, più avanti non manca di sottolineare come tale qualità possa riferirsi anche alle opere successive:

Yet even if theatrical effects suffuse *Nicholas Nickleby*, they are not confined to that one novel and it can be said with some assurance that there is not one work of Dickens which is unaffected by the vision of the stage which he had had as child and as a young man.<sup>9</sup>

Ackroyd suggerisce ancora come le abilità istrioniche di Dickens, affinate con l'esperienza teatrale delle *Public Readings* e affioranti anche nelle opere narrative, influenzino non poco la reazione del pubblico. Egli non manca poi di rilevare come le opere dello scrittore abbiano ancora oggi il potere di ricreare l'atmosfera dei teatri vittoriani in cui egli si esibiva, e osserva come la tradizione artistica di

---

<sup>7</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Dickens*, cit., p. 283.

<sup>8</sup> Cfr. *Ivi*, p. 284.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibidem*.

tutti i cosiddetti “London luminaries” sia in grado di rinfrangersi anche sulle generazioni successive:

One lesson in reading Dickens comes from understanding how little our responses to this form of action have changed, and how close we still are to our ancestors who wept and laughed in the small theatres of London.<sup>10</sup>

L’interesse di Dickens verso il teatro non era rivolto solo al contenuto dell’opera, ma in modo precipuo alla qualità degli attori; è sempre Ackroyd a sottolineare la tendenza dello scrittore a ponderare attentamente ogni gesto o espressione, sia durante le proprie *performance* nei vari teatri, sia nella descrizione dei personaggi romanzeschi.<sup>11</sup>

Ackroyd appare insomma affascinato dal “mistero” di Dickens, cui fa riferimento sia nel romanzo del 1982, sia nell’opera teatrale omonima: in entrambi i casi, egli tenta di evocare e caratterizzare tale mistero attraverso la recitazione; in *The Great Fire of London*, Spender ricorre al riadattamento cinematografico di *Little Dorrit*, mentre in *The Mystery of Charles Dickens* Simon Callow si cimenta in un riadattamento in chiave contemporanea delle *Public Readings* vittoriane. In entrambi i casi si mira, in qualche modo, a mettere in comunicazione presente e passato, sebbene la strada intrapresa sia divergente: Spender, infatti, si illude di riprodurre un copia fedele del *dark novel*, ricreandone i dialoghi e rievocando letteralmente l’atmosfera cupa di Londra; nel secondo caso, invece, Ackroyd intende potenziare il ventaglio eterogeneo delle differenti *personae* di Dickens (autore e uomo).

Come non ricordare, in questo frangente, la rivisitazione dickensiana della biografia di Joseph Grimaldi, che anticipa l’idea di una semi-convergenza tra realtà e finzione, tra vita e teatro, tra uomo e attore, idea in cui il teatro diventa parte integrante di ogni essere umano (come concorda anche la biografia di Ackroyd dedicata a Dickens, i gesti riprodotti a teatro derivano da una estremizzazione di tratti peculiari osservati nella realtà quotidiana; così, ad esempio, il personaggio di Flora Finching in *Little Dorrit* rappresenta l’equivalente teatrale e narrativo di Maria Beadnell, risultato di un raffronto, che, come in molti personaggi dickensiani, si traduce in un’iperbole (in questo caso,

---

<sup>10</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>11</sup> Cfr. Ibidem.



della frivolezza e della civetteria della giovane). Talvolta, Dickens concentrò alcuni tratti eccentrici, morali o paralinguistici, e li attribuì a più di un personaggio, e anche a personaggi di romanzi diversi; non è raro trovare in più opere scritte in periodi distanti, ad esempio, l'uso di *patterns* o di “repeated habits of speech” in relazione a un tipo sociale,<sup>12</sup> come un “tic” o un particolare gesto associato a una figura che svolge una data professione o appartiene a una classe sociale specifica.

Il “mistero” di Dickens, cui Ackroyd rivolge la propria attenzione, si manifesterebbe soprattutto nel processo di creazione dei personaggi, i quali prendono quasi vita autonomamente “working out their histories in *their* way and not *his*”, sfuggendo spesso al controllo dell'autore:<sup>13</sup>

There is a mystery in the origins of his characters, whom he seems to summon up when they are already half-formed in the ante-chambers of his imagination, but then a further and deeper mystery is involved in their assumption of life itself.<sup>14</sup>

Il creatore sarebbe divenuto spettatore, pronto a osservare e ascoltare i propri personaggi, quasi si trovasse tra loro e scrivesse le parole che sentiva pronunciare. Ackroyd afferma come, nelle *Public Readings*, egli facesse ricorso alle caratteristiche dei personaggi romanzeschi emerse durante il processo creativo e avesse dato loro corpo, quasi ne fosse “posseduto” (questo non può che rievocare il fenomeno descritto, sebbene in forma parodica, in *The Great Fire of London*).

Un altro aspetto indagato da Ackroyd, facente sempre parte di quello che egli chiama “the mystery of his genius”,<sup>15</sup> riguarda le sfaccettature del rapporto di ciascun personaggio con il proprio modello; se è vero che Dickens si ispirò a figure incontrate nella quotidianità per dipingere i tratti fisionomici e gli atteggiamenti dei suoi personaggi, vi è un altro fattore da considerare, ovvero che “the novelist, not the external model, infuses himself into the creation”, e che “the character takes on the novelist's own feeling”.<sup>16</sup> Egli, dunque, suggerisce che la strada da intraprendere per comprendere a fondo Dickens, e, in generale, il rapporto tra realtà e arte, sia questa. Ecco allora che le opere dickensiane

---

<sup>12</sup> Cfr. *Ivi*, p. 400.

<sup>13</sup> Cfr. *Ivi*, p. 401.

<sup>14</sup> Cfr. *Ivi*, p. 400.

<sup>15</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>16</sup> Cfr. *Ibidem*.

sarebbero il prodotto unico e irripetibile del genio creativo di uno scrittore in grado di imbastire “an alternative world sometimes more real than the world in which he lived and moved”.<sup>17</sup>

In opposizione a Dickens, artista “visionario”, Ackroyd introduce in *The Great Fire of London* un “antiartista”, ovvero Spenser Spender, il quale (come il suo precursore dickensiano Daniel Doyce) cerca nella realtà esterna e in un metodo di esegesi scientifica le risposte e gli indizi per scoprire il fantomatico “mistero” di Londra, destinato, tuttavia, a rimanere irrisolto, come un enigma metafisico.

---

<sup>17</sup> Cfr. Ibidem.

## Bibliografia

### OPERE PRIMARIE

Ackroyd, Peter, *The Great Fire of London* (1982), Penguin Books Ltd., London 1993.

Ackroyd, Peter, *The Mystery of Charles Dickens* (2000)  
<http://www.amazon.com/Mystery-Charles-Dickens-Simon-allow/dp/B0000DI86Y>

Dickens, Charles, *Little Dorrit* (1855-57), London University Press, New York and Toronto 1963.

### ALTRE OPERE DI RIFERIMENTO

Ackroyd, Peter, *Hawksmoor*, Hamish Hamilton Ltd, London 1985.

Ackroyd, Peter, *Dickens*, Minerva, London 1991.

Ackroyd, Peter, *English Music*, Hamish Hamilton, London 1992.

Ackroyd, Peter, "London Luminaries and Cockney Visionaries" in *The Collection*, ed. by Thomas Wright, Chatto and Windus, London 2001.

Ackroyd, Peter, *Public Life and Private Passions*, BBC Worldwide Ltd, London 2002.

Dickens, Charles, *The Memoirs of Joseph Grimaldi*, 2 Vols., Richard Bentley, London 1846.

Dickens, Charles, *The Personal History of David Copperfield*, Oxford University Press, London and New York 1900.

Dickens, Charles, *The Pantomime of Life*, in *Dickens' Journalism: Sketches by Boz and Other Early Papers 1833-1839*, ed. by Micheal Slater, Weidenfeld and Nicolson History, London 1996.

Dickens, Charles, *The Pickwick Papers*, Penguin, London 2003.

Fielding, K. J., *Dickens Speeches*, 4 vols., Oxford University Press, London 1960.

Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman* (1969), Triad/Panther Books, London 1977.

Shakespeare, William, *Hamlet*, a cura di Alessandro Serpieri, Feltrinelli, Milano 1990.

Tillotson, Kathleen, *The Letters of Charles Dickens*, 4 Vols., Oxford University Press, Oxford 1977.

## OPERE SECONDARIE

Andrews, Malcolm, *Charles Dickens and His Performing Selves*, Oxford University Press, Oxford 2006.

Arac, Jonathan, "Hamlet, Little Dorrit, and the History of Character" in *Critical Conditions: Regarding the Historical Moment*, ed. Michael Hays, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992, pp. 82-96.

Auerbach, Nina, *Private Theatricals*, Harvard University Press, Cambridge 1990.

Barthes, Roland, "Il terzo senso" in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.

Baumgarten, Murray, "Fiction of the City" in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, ed. by John O. Jordan, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 106-112.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York 1997.

Bradbury, Nicola, "Dickens and the Form of the Novel" in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, ed. by John O. Jordan, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 152-167.

Buckmaster, Jonathan, "We are all Actors in the Pantomime of Life: Charles Dickens and the *Memoirs of Joseph Grimaldi*", *Victorian Network*, Vol 3, No 2, Winter 2011, pp. 7-16.

<http://www.victoriannetwork.org/index.php/vn/article/view/24>.

Cockshut, A. O. J., *The Imagination of Charles Dickens*, Collins, London 1965.

Costa, Dominique, "John Fowles and Peter Ackroyd: A Postmodernist Encounter with the Past" in *Landscape of Memory/Paisagens da Memória*, a cura di Isabel Capelo Gil, Richard Trewinnard, Maria Laura Pires, Universidade Catolica Editora, Lisbon 2004, pp. 473-481.

Dibdin, Charles, *Professional and Literary Memoirs of Charles Dibdin the Younger*, ed. by George Speaight, Society for Theatre Research, London 1956.

Eigner, Edwin M., *The Dickens Pantomime*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2001.

Findlater, Richard, *Joe Grimaldi; His Life and Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1978.

Garis, Robert, *The Dickens Theatre. A Reassessment of the Novels*, Oxford University Press, Oxford 1965.

Gass, William H., *Habitations of the Word: Essays*, Simon & Schuster, New York 1985.

Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln 1997.

Gibson, Jeremy, Wolfreys, Julian, *Peter Ackroyd. The Ludic and Labyrinthine Text*, St Martin's Press, New York 2000.

Giovannelli, Laura, *Le vite in gioco: la prospettiva ontologica e autoreferenziale nella narrativa di Peter Ackroyd*, Edizioni ETS, Pisa 1996.

Gozzi, Francesco, *Il romanzo inglese nel Settecento e nell'Ottocento*, Edizioni ETS, Pisa 1991.

Higbie, Robert, *Dickens and the Imagination*, UP of Florida, Gainesville 1998.

Houston, Gail Turley, "Pretending a Little: The Play of Musement in Dickens's *Little Dorrit*", *Dickens Studies Annual*, Volume 41, June 2010, pp. 266-278.

Hutcheon, Linda, "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History" in *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, ed. P. O'Donnell and Robert Davis, John Hopkins University Press, Baltimore 1989, pp. 3-32.

Kincaid, James R., *Dickens and the Rethoric of Laughter*, Oxford University Press, Oxford 1971.

Kincaid, James, *Annoying the Victorians*, Routledge, New York 1995.

Kiremidjan, G. D., "The Aesthetics of Parody", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No 2, Winter 1969, pp. 231-242.

Letissier, George, "Dickens and the Post-Victorian Fiction" in *Refracting the Canon in Contemporary British Fiction and Film*, ed. by Susana Onega e Christian Gutleben, Rodopi, Amsterdam 2004, pp. 111-128.

Mercuri, Carlo, *Charles Dickens. "Little Dorrit". Dall'analisi del linguaggio alla personalità del grande romanziere*, Firenze Atheneum, Firenze 1995.

Miller, D. A., *The Novel and the Police*, University of California Press, Berkeley 1988.

Miller, J. Hillis, *Charles Dickens. The World of His Novels*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1965.

Onega, Susana, "Interview with Peter Ackroyd", *Twentieth Century Literature*, Vol. 42, No. 2, Summer 1996, pp. 208-220.

Onega, Susana, *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*, Camden House, Columbia 1999.

Onega, Susana, "Peter Ackroyd" in *Postmodernism: The Key Figures*, ed. Hans Bertens, Joseph Natoli, Blackwell, Oxford 2002, pp. 1-6.

Slater, Micheal, *Charles Dickens*, Yale University Press, New Haven and London 2009.

Tracy, Robert, "Little Dorrit: The Readers within the Text", *Dickens Quarterly*, Volume 28, Number 2, June 2011, pp. 128-143.

Vlock, Deborah, "Dickens's Theatre, and the Making of a Victorian Reading Public", *Studies in the Novel*, vol. 29, Number 2, Summer 1997, pp. 164-190.

Vlock, Deborah, *Dickens, Novel Reading, and the Victorian Popular Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Watson, Lauren, *Contingencies and Masterly Fictions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2010.

Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London and New York 1984.

## SITOGRAFIA

[http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/shuetze/8\\_95](http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/shuetze/8_95).

<http://simoncallow.com/index.php?rel=books>

[http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free\\_ebooks/Great\\_Expectations\\_T.pdf](http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free_ebooks/Great_Expectations_T.pdf)